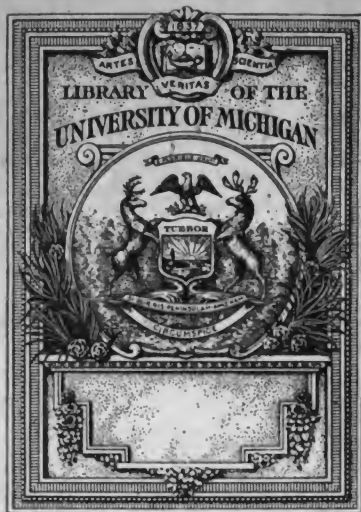


De la convention dans la tragédie classique et ...

Maurice Anatole
Souriau



Classe.

L'Élève

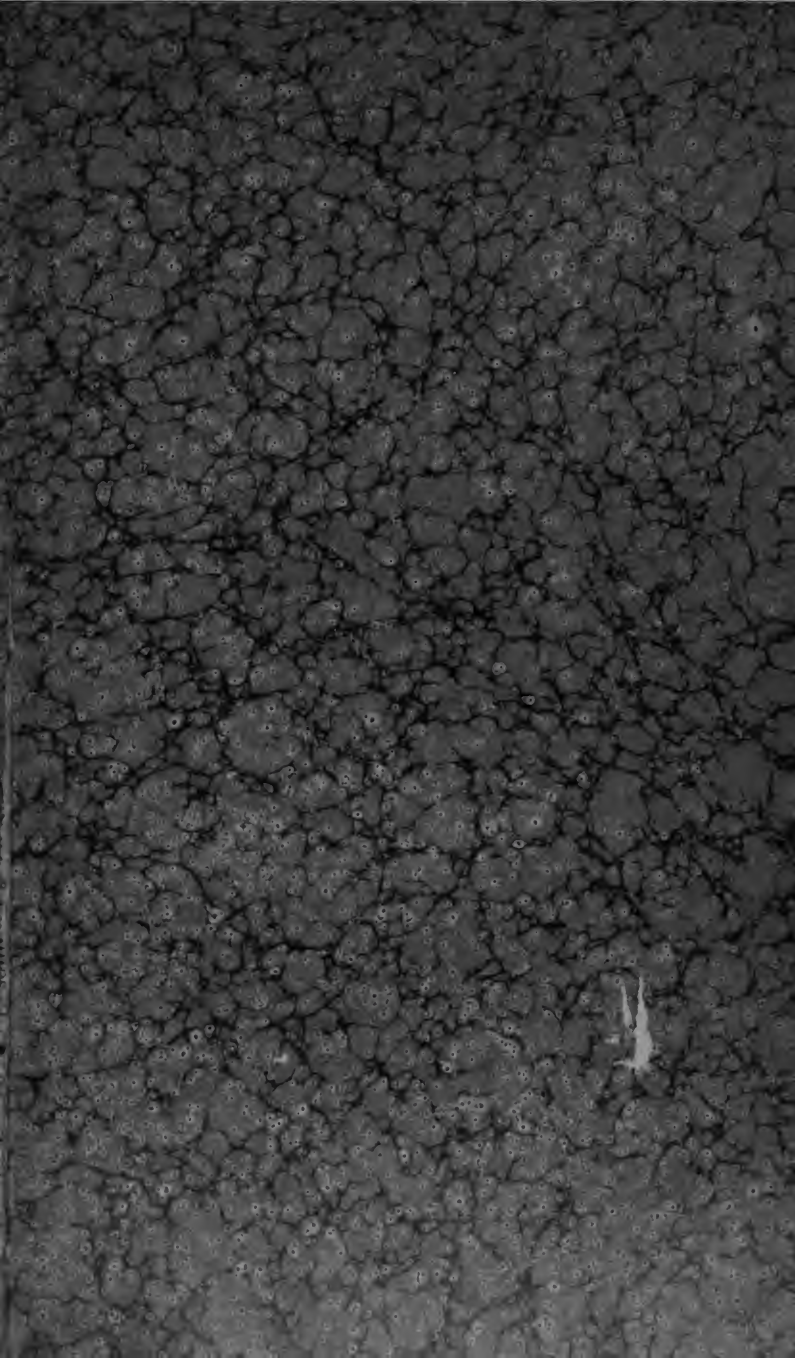
a obtenu le

Prix

de *Composition française*

Besançon, le 5 août 1890.

Le Préviseur,
O. FRANÇOIS.



842

S 724d

DE
LA CONVENTION
DANS
LA TRAGÉDIE CLASSIQUE
ET DANS
LE DRAME ROMANTIQUE

COULOMMIERS. — TYP. P. BRODARD ET GALLOIS.

DE
LA CONVENTION

DANS

LA TRAGÉDIE CLASSIQUE

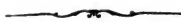
ET DANS

LE DRAME ROMANTIQUE

PAR

anasth
MAURICE SOURIAU 1850

Maître de conférences à la Faculté des lettres de Caen,
Docteur ès lettres.



PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET C^{ie}

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

—
1885

20

REC. 1, 14257

A MA MÈRE

398338

AVANT-PROPOS

La révolution littéraire de 1830 est maintenant assez éloignée de nous pour qu'on puisse, sans passion, l'étudier en elle-même et dans ses conséquences ; l'apaisement s'est fait sur ces luttes lointaines. Nous pouvons les raconter, les discuter avec autant de sang-froid et de calme qu'il si nous parlions de la Querelle des Anciens et des Modernes.

Dans cette question si vaste, nous n'avons choisi qu'un seul point : le drame. Le romantisme, qui voulait être une renaissance, a surtout été une réaction contre la littérature classique, contre la tragédie.

Avant d'être original, d'être lui-même, le drame romantique a voulu être et a été *le contraire de la tragédie*. On a cherché à faire des pièces qui ne fussent pas des tragédies, et cette tentative a duré quinze ans, du 11 février 1829, date de la première représentation d'Henri III, au 7 mars 1843 : ce soir-là, les Burgraves échouèrent au Théâtre-Français.

Le romantisme, après avoir annoncé qu'il voulait substituer aux conventions tragiques « la nature et la vérité ¹ », ne fit que les remplacer par d'autres, directement contraires. Le côté négatif de cette révolution, dans tous les genres, est très nettement marqué. Dans le roman, par exemple, on ne cherche pas à innover, mais à prendre le contre-pied d'un système : « Je pensais, dira A. de Vigny, que les romans historiques de Walter Scott étaient trop faciles à faire..., je cherchai à *faire le contraire* de ce travail et à renverser sa manière ². » Ce fait est surtout sensible pour le théâtre : A. de Vigny a reconnu en lui-même cet esprit d'opposition, remarquable également chez les autres : « Je m'essayais aussi à écrire.... des récits de tragédie; mais tout cela était dans un goût qui se ressentait de ce qui avait été fait dans notre langue par les grands écrivains classiques, et cette ressemblance me devenant insupportable, je déchirais sur-le-champ ce que j'avais écrit, sentant bien qu'il fallait faire autrement ³. »

Si l'on a essayé de trouver un nouveau genre, c'est que l'ancien avait vieilli : c'est la décadence de la tragédie à la fin du XVIII^e siècle et au commencement du XIX^e qui nous a valu la rénovation romantique. Il ne semble pourtant pas nécessaire, heureusement, de faire précéder cette étude sur le drame par un essai sur la tragédie impériale. D'abord la chose a

1. Préface de *Cromwell*, p. 46 de l'édition *ne varietur*.

2. *Journal d'un poète*, p. 277, dans la petite bibliothèque Charpentier.

3. *Journal*, p. 273-274.

été faite, et bien faite¹. Puis, si le vide et l'ennui des Charlemagne ou des Charles IX ont rendu nécessaire la révolution dramatique de 1830, ce n'est pas au système de Népomucène Lemer cier ou de M. J. Chenier que l'on s'est attaqué, mais bien à la véritable tragédie classique. Les romantiques ont fait une double tentative; ils ont essayé de prouver que la tragédie contenait trop de convention et trop peu de vérité pour s'imposer plus longtemps; puis ils ont voulu substituer à ce genre vieilli, mort, un genre nouveau et vivant.

Avant d'aborder la théorie et la pratique de la nouvelle école, il est bon de voir d'abord, rapidement, ce qui, dans la tragédie, prêtait en effet aux critiques. Nous ne voulons ni faire l'apologie de la tragédie comme les critiques classiques, ni reprendre contre elle les réquisitoires romantiques, mais essayer de dégager la part de convention qu'elle renferme réellement. Comme toute œuvre d'art, la tragédie se compose de deux éléments : l'un, le fond psychologique, durable parce qu'il est humain, l'autre, au contraire, soumis à la mode du jour, par conséquent périssable comme elle, destiné à vieillir vite, à faire vieillir avec lui la tragédie tout entière.

Ce n'est pas, bien entendu, dans le théâtre de Voltaire que nous étudierons ce dernier élément, puisque Voltaire n'a pas été un créateur, puisqu'il n'a fait que mettre, sans la perfectionner, la tragédie au service de la philosophie. Il faut puiser à la source : c'est donc

1. *Tableau de la littérature française de 1800 à 1815*, par M. Merlet, p. 206-280.

uniquement dans le théâtre de Corneille et de Racine que nous étudierons les conventions tragiques.

Quant au romantisme dramatique, il se personifie dans A. de Vigny, A. Dumas et V. Hugo ¹. Sans doute, ces trois écrivains eurent des génies différents, mais ils avaient des idées communes. A. de Vigny a constaté un des premiers cette unité du but, avec des divergences personnelles : « Il se trouva quelques hommes, très jeunes alors, épars, inconnus l'un à l'autre, qui méditaient une poésie nouvelle. Chacun d'eux, dans le silence, avait senti sa mission dans son cœur. Aucun d'eux ne sortit de sa retraite que son œuvre ne fût déjà formée. Lorsqu'ils se virent mutuellement, ils marchèrent l'un vers l'autre, se reconnurent pour frères et se donnèrent la main ². »

Dans la révolution romantique, A. de Vigny fut, sinon l'initiateur, du moins le précurseur : « Le seul mérite qu'on n'ait jamais disputé à ces compositions, c'est d'avoir devancé en France toutes celles de ce genre dans lesquelles une pensée philosophique est mise en scène sous une forme épique ou dramatique ³. » A Dumas garda toujours son indépendance : « Je n'admets pas en littérature de système, écrivait-il en 1831 ; je ne suis

1. Nous ne croyons pas qu'on puisse ranger Mérimée parmi les créateurs du drame romantique, quoique Dumas le reconnaisse pour un des fondateurs du genre (*Théâtre complet*, t. I, p. 115, édit. Michel Lévy, 1873). Sans doute, Mérimée a écrit la *Jacquerie*, et la *Famille de Carvajal*, en 1828. Ce sont des œuvres bien sombres, dans le goût romantique : mais ce sceptique exquis n'avait pas assez de chaleur d'imagination pour en faire de vrais drames.

2. *Journal*, p. 498-479.

3. *Poésies*, p. 2.

pas d'école; je n'arbore pas de bannière¹. » Tout en se reconnaissant le disciple de V. Hugo², il ne se crut pas obligé de persévérer dans le romantisme : il disait bien haut : « Le théâtre est avant tout une chose de fantaisie; je ne comprends donc pas qu'on l'emprisonne dans un système;... laissez chacun prendre son sujet à sa guise, le tailler à sa fantaisie; accordez liberté entière à tous, depuis les douze heures de Boileau jusqu'aux trente ans de Shakspeare, etc.³ »

Quant à V. Hugo, depuis Marion Delorme jusqu'aux Burgraves, il resta fidèle aux théories qu'il avait exposées dans la Préface de Cromwell. C'est dans ces trois théâtres que nos exemples seront choisis; nous accordons dans cette étude à chacun de ces trois auteurs une importance proportionnée à leur valeur relative.

1. *Théâtre complet*, t. II, p. 8.

2. « Je ne me déclarerai pas fondateur d'un nouveau genre, parce qu'effectivement je n'ai rien fondé. MM. V. Hugo, Mérimée, etc., ont fondé avant moi et mieux que moi; je les en remercie : ils m'ont fait ce que je suis. » T. I, p. 115.

3. T. II, p. 228.

ERRATA

Page 69, note 7, au lieu de : t. II, p. 35, lisez : p. 35.

— 72, — 8, — p. 181-199, — p. 181 et suiv.

— 90, ligne 14, — à «, — « à

— 97, — 4, — a loi, — la loi

Page 114, ligne 2, au lieu de : « tortureur et tenailleur », lisez : « tortureur » et « tenailleur »

Page 121, ligne 13, au lieu de : il m'avait avant, lisez : il m'avait dit avant

Page 203, note 1, au lieu de : trad. fr. Victor Hugo, lisez : trad. François Victor Hugo.

Page 204, ligne 23, au lieu de : fait à Didier, lisez : fait Didier

— 225, note 2, — ne sont pls, — ne sont plus

— 238, ligne 10, — en puissance. » — en puissance.

— 242, — 28, — ui accorde, — lui accorde

— 257, — 9, — ans ses drames, — dans ses drames

— 264, — 6, — jeunesse — jeunesse

DE LA CONVENTION

DANS LA TRAGÉDIE CLASSIQUE

ET

DANS LE DRAME ROMANTIQUE

PREMIÈRE PARTIE

DE LA CONVENTION DANS LA TRAGÉDIE

CHAPITRE PREMIER

LES THÉORIES

Dans la tragédie, la convention la plus singulière est celle des théories. Le poète tragique n'est pas libre d'intéresser, comme il le veut, son public. Il est obligé de se conformer bon gré mal gré à des lois qu'on croyait dictées par Aristote.

Chapelain est probablement le premier qui ait songé à imposer la règle des vingt-quatre heures ¹; c'est encore un coup de son lourd marteau qu'il donne là au bon sens, et on lui pardonnerait plus volontiers son indigeste poème que cette malencontreuse idée.

1. Corneille, édition Marty-Laveaux, tome VI, page 449.

SOURIAU.

La mode s'en mêle, et l'on cause beaucoup de ces règles; mais on ne les discute pas encore par écrit. Dans ses *Sentiments sur le Cid*, publiés en 1638, l'Académie n'en parle que par allusion ¹. Corneille est le premier, au xvii^e siècle, qui ait fait la théorie de la tragédie ². Il était donc bien libre de tracer les lois du théâtre d'après les tendances mêmes de son génie; il aurait pu faire sur son œuvre la meilleure critique, la plus féconde, celle d'Aristote : étudier les modèles, c'est-à-dire ses propres tragédies, puis en tirer des principes généraux; sa modestie l'en empêche. Il préfère s'incliner devant des règles vieilles; il essaye d'assujettir après coup ses pièces aux entraves qu'on prétendait classiques : inutile besogne.

En effet Lessing, chez qui l'esprit de dénigrement contre les Français est la forme naturelle, et bien allemande, du patriotisme, a attaqué durement Corneille sur ses théories : « De Corneille et de Racine, c'est Corneille qui a fait le plus de mal, et qui a exercé sur les poètes tragiques de son pays l'influence la plus pernicieuse. Car Racine ne les a égarés que par ses exemples. Corneille l'a fait par ses exemples et par ses préceptes ³ ». Et là-dessus Lessing reprend une à une les

1. Corneille « de crainte de pécher contre les règles de l'art a mieux aimé pécher contre celles de la nature ».

2. On peut négliger le fatras indigeste de d'Aubignac : esprit pesant, livre plein d'erreurs.

3. Corneille ne se doutait guère qu'il serait presque pris au mot quand il écrivait : « Je voudrais que quelqu'un se voulût divertir à retoucher le *Cid* ou les *Horaces*. » (T. VI, p. 463.) Lessing s'est vanté « de refaire mieux que lui une pièce du grand Corneille » (*Dramaturgie*, trad. Suckau, p. 462). Nous n'avons pas à nous arrêter à de pareilles gageures. De l'esprit français, Lessing n'a su s'annexer que l'esprit gascon. En parlant ainsi il n'est pas sérieux, et nous prévient charita-

explications de Corneille sur la Poétique d'Aristote, et démontre victorieusement que l'auteur tragique n'y a rien compris. Il est inutile de discuter pied à pied avec Lessing et de défendre le poète français contre le critique allemand. Ce serait imiter le défaut capital de Lessing et faire de la littérature une question de nationalité. Admettons même qu'il ait raison : à la traduction française « la tragédie est l'imitation de quelque action sérieuse employant la crainte et la pitié pour purifier *les* passions ¹ », préférons, s'il le faut, l'interprétation de Lessing « pour purifier *ces* passions ² ».

Lessing est certainement meilleur philologue que notre poète ³. Il s'indigne de ce que, au lieu d'expliquer fidèlement Aristote, Corneille « énerve, émousse, dissèque, et fait évanouir une à une » les règles du critique grec ⁴, cela, sous prétexte « de n'être pas obligé de condamner beaucoup de poèmes que nous avons vu réussir sur nos théâtres ⁵ ». Mais que voulait donc Corneille ? concilier la pratique de son théâtre avec les théories d'Aristote, et répondre aux pédants comme l'abbé d'Aubignac. Nous ne regrettons qu'une chose :

blement que c'est « pour amuser les baleines de la critique allemande » (*Dramaturgie*, p. 377). Laissons le critique de Hambourg vider avec ses compatriotes cette querelle d'Allemand.

1. Corneille, t. X, p. 485.

2. *Dramaturgie*, introduction, p. xi.

3. Corneille avait dû apprendre peu de grec chez ses maîtres. À l'époque où il écrivait ses Discours, il avouait même que, de tout son latin, il ne se rappelait plus que celui du plain-chant (t. X, p. 485). Corneille se sert surtout des traductions latines d'Aristote (t. I, p. 33). Il traduit une seule fois sa pensée en grec, mais c'est dans une lettre apprêtée (t. X, p. 447).

4. *Dramaturgie*, p. 377.

5. Corneille, t. I, p. 63.

c'est qu'au lieu de perdre son temps à comprendre l'incompréhensible, Corneille n'ait pas répondu à ses adversaires :

Je prétends
Qu'Aristote n'a point d'autorité céans.

Au fond, c'est bien ce qu'il pense, et ce qu'il insinue dans son Discours de la tragédie ¹.

Comme Corneille, Racine eut beau voir la vérité, et dire « la principale règle est de plaire et de toucher ; toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première ² », en réalité il fit comme son siècle, et accepta les théories des anciens. C'était un premier pas dans la voie des conventions peu nécessaires. Si ces règles en effet étaient fatales, imposées par la nécessité de la raison, pas n'était besoin de les promulguer : ceux qui ne s'y seraient pas conformés n'auraient pu faire des pièces viables. On habitua donc le spectateur à exiger des tragédies une régularité inutile ; il y fallut même du temps : en 1657, l'abbé d'Aubignac remarque que « cette règle de l'unité de lieu commence maintenant à passer pour certaine ³ ».

1. T. I, p. 72.

2. Éd. Mesnard, t. II, p. 368.

3. L. II, ch. vi.

CHAPITRE II

DU VERS, DU DIALOGUE, DU MONOLOGUE, DE LA NARRATION

Les théories sont donc empruntées aux anciens, et l'on ne s'en tient pas là. Les anciens ont écrit leurs tragédies en vers : la tragédie classique sera en vers. — Mais l'iambe convenait aussi bien à la comédie qu'à la tragédie. Il pouvait être majestueux ou prosaïque : il se prêtait aussi bien à la familiarité d'Euripide qu'à la simplicité de Sophocle. — Nos tragiques empruntèrent aux anciens les entraves du vers, et non ses libertés.

Pourquoi toujours le vers, et jamais de prose? Pourquoi ne trouvons-nous pas avant Diderot un seul effort sérieux pour repousser cette convention ¹? Parce qu'elle semble naturelle aux spectateurs. Sans doute, dans la vie réelle, ils parlent eux-mêmes en prose. Mais les héros tragiques ne vivent pas dans la vie réelle. Du reste l'éducation du public ne se fit que lentement. Avant d'accepter l'alexandrin trop régulier, les specta-

1. Citons, pourtant, pour mémoire, l'*Œdipe* en prose de Lamotte-Houdard.

teurs avaient entendu des vers libres, presque romantiques : dans *Don Sanche*, la reine vient d'anoblir Carlos pour qu'il puisse s'asseoir au conseil. Don Manrique proteste :

... Ce rang n'est dû qu'aux hautes dignités :
Tout autre qu'un marquis ou comte le profane.

DONA ISABELLE, à *Carlos*.

Eh bien ! seyez-vous donc, marquis de Santillane,
Comte de Pennafiel, gouverneur de Burgos ¹.

Ne vous semble-t-il pas entendre don Carlos dans *Hernani* :

Allons ! relevez-vous, duchesse de Segorbe,
Comtesse Albaterra, marquise de Monroy.
— Tes autres noms, don Juan ² ?

Malheureusement l'alexandrin de Corneille, libre à ses débuts, prosaïque au besoin, admettant l'enjambement, négligeant l'hémistiche dans le *Cid*, devient de plus en plus régulier dans *Cinna*, dans *Polyeucte*, jusqu'à ce que Racine lui donne définitivement sa perfection un peu uniforme. Sans doute ce vers, malgré ses entraves rigoureuses, est encore susceptible d'une grande variété de rythmes ³. Son seul tort est d'être exclusif ; il a pris, à passer toujours par des bouches de rois et de reines, des habitudes de noblesse, de majesté ; puis il a forcé les successeurs de Racine à conserver aux personnages qui continuaient à parler

1. A. I, sc. III.

2. A. IV, sc. IV.

3. M. Becq de Fouquières en compte jusqu'à trente-six. (*Traité général de versification française*, 1879, p. 88, sqq.)

cette langue spéciale, la noblesse et la majesté qui lui avaient donné naissance : l'alexandrin fut donc d'abord un effet, puis une cause.

Plus sa lenteur rythmée s'impose à la tragédie, plus nous voyons disparaître les dialogues animés, coupés, où les interlocuteurs, se répondant vers par vers, hémistiche par hémistiche, se rapprochaient davantage de la vraisemblance, de la réalité; aux répliques vives du comte et de Rodrigue, à ce duel de paroles où l'on risposte coup sur coup, succèdent de longues conversations, ou plutôt de sages délibérations, où Pyrrhus répond par un discours savamment composé à la harangue habilement étudiée d'Oreste.

Remarquons-le pourtant : cette éloquence, qui nous paraît maintenant conventionnelle, semblait naturelle alors. Nous trouvons ces héros plus éloquents que passionnés, et nous regardons cela comme un défaut. Les tragédies où l'on parle beaucoup nous enchantent peu, nous qui ne causons plus assez; nous ne tenons pas à goûter au théâtre ce charme de la conversation, dont nous avons, en général, perdu l'habitude dans la vie réelle.

Les dialogues tragiques ne ressemblent nullement à la causerie moderne, où personne ne veut se résigner au rôle d'auditeur muet, de confident classique, où l'on ne cède la parole à regret que pour la reprendre à l'instant, où l'on n'a même pas le droit d'être intéressant trop longtemps. Il nous manque une vertu mondaine qui diminuait déjà au xvii^e siècle : « la patience d'écouter » ¹.

1. « On se plaint qu'il n'y ait plus de conversation de nos jours; j'en sais bien la raison : la patience d'écouter diminue chaque jour. » (D'Argenson, *Mémoires*, t. V, p. 168. Biblioth. Elzévirienne.)

Le xviii^e siècle, en effet, qui lit et agit plutôt qu'il ne cause, trouvera déjà dans les discours de tragédie quelque chose de factice, et réclamera par la plume de Diderot, au lieu de ces longues discussions un peu artistiques, « le cri de nature ».

Au xviii^e siècle au contraire, le développement oratoire au théâtre semble une beauté, tout au moins pour la partie la plus lettrée du public. Corneille, en introduisant dans ses œuvres la tirade, les débats politiques ou juridiques, ne cédait pas à son goût particulier, mais mettait en pratique son excellent axiome : « La poésie dramatique a pour but le seul plaisir des spectateurs ¹. » Les précieux aiment en effet à retrouver sur la scène des personnages habillés comme eux, causant comme eux : rien de plus naturel. Les habitués de l'hôtel de Rambouillet, au sortir d'une lente et noble conversation, trouvent tout simple que Pauline disserte sur la vertu des femmes, comme l'incomparable Arthénice elle-même. Ils conservent au théâtre la patience d'écouter qu'ils montrent dans le Salon bleu, et ne trouvent pas étonnant que les héros du poète en fassent autant. Seulement ceci n'est plus étude générale sur l'homme, vérité durable, éternelle. C'est une affaire de mode : cela passera donc avec la mode.

Le second tort des tragiques est d'avoir négligé trop fréquemment une excellente restriction de Corneille lui-même : « Les discours généraux ont souvent grâce, quand celui qui les prononce et celui qui les écoute ont tous deux l'esprit assez tranquille pour se donner rai-

1. T. I, p. 16.

sonnablement cette patience ¹. » Dans la tragédie l'orateur est trop rarement interrompu par l'auditeur : qualité parlementaire, défaut dramatique. Corneille a donné par pitié des sièges aux confidents d'Auguste dans la longue délibération du second acte ; on aurait pu en accorder à tous les héros de tragédie : les acteurs, qui ont à parler plutôt qu'à agir, pourraient jouer assis, surtout lorsqu'ils font un monologue.

Dans la réalité on ne cause pas tout haut avec soi-même à moins d'être malade : au théâtre, il est admis qu'un personnage fort bien portant parlera seul et longtemps. De toutes les conventions scéniques celle-ci paraît la plus bizarre, et pourtant elle est assez naturelle ; à coup sûr elle est indispensable : nous la trouvons dans tous les théâtres.

Corneille n'y voit qu'une question de mode : dans son *Examen de Clitandre*, il constate que « les monologues sont trop longs et trop fréquents dans cette pièce ; c'était une beauté en ce temps-là... la mode a si bien changé que mes derniers ouvrages n'en ont aucun ² ». Que la mode s'en soit mêlée, que les comédiens de plus, pour briller seuls, en aient exigé des auteurs ³, tout cela est certain : mais le monologue a d'autres raisons d'être.

Il est, dans la vie, de ces moments où l'on repousse toute société pour rester seul avec sa pensée. Transportons cette situation au théâtre : que fera l'acteur ? Peut-il par ses gestes traduire son trouble ? A supposer que

1. T. I, p. 18.

2. T. I, p. 273.

3. « Ils les exigeaient des auteurs qui leur vendaient leurs pièces, et une comédienne qui n'aurait point eu de monologue dans son rôle n'aurait pas voulu réciter. » (Voltaire, *Remarques sur Médée*.)

l'on eût retrouvé l'art des mimes romains, comment le public du xvii^e siècle aurait-il accueilli un pareil spectacle? Il faut donc que l'acteur se parle à lui-même tout haut. Mais l'auteur ne doit jamais oublier ce qui nous paraît la règle du genre : le monologue n'est intéressant que quand il est nécessaire; sinon cet ornement inutile ennuie; surtout le poète ne doit jamais faire du monologue un moyen d'exposition.

On ne trouve pas dans Racine d'exemple de ce défaut. Corneille seul a cédé à la tentation; encore s'en excuse-t-il : « Le monologue d'Émilie qui ouvre le théâtre dans *Cinna* fait assez connaître qu'Auguste a fait mourir son père, et que, pour venger sa mort, elle engage son amant à conspirer contre lui; mais c'est par le trouble ou la crainte que le péril où elle expose *Cinna* jette dans son âme, que nous en avons connaissance ¹. » Corneille a donc voulu vivifier par un intérêt dramatique ce monologue d'exposition. Mais a-t-il réussi? On voit entrer sur la scène une personne inconnue; elle est en proie à l'irrésolution : que nous importe? Nous ne nous intéressons pas encore à cette femme. La suivons-nous dans sa discussion avec elle-même? Voudrions-nous la voir se décider pour ou contre Auguste? Émilie a beau parler : la pièce ne semble pas encore commencée. Toute la partie pathétique du monologue est perdue pour nous, il ne reste plus qu'une exposition confuse de la pièce.

Le monologue psychologique, au contraire, intéresse le spectateur, lorsqu'un personnage important, placé

1. T. I, p. 45.

dans une situation critique, nous dévoile ses plus secrets sentiments. Don Diègue a été souffleté : *il faut* que le vieillard reste seul un moment : quel effet produiraient sur le spectateur ces mots si simples et si forts :

Rodrigue, as-tu du cœur?

s'ils succédaient immédiatement à l'humiliante raillerie du comte? L'action doit donc s'arrêter un moment. L'outrage reçu a-t-il amoindri le vieillard? Avant d'avoir le droit de confier, avec son épée, le soin de sa vengeance à son fils, don Diègue doit se relever à nos yeux et c'est ce qu'il fait dans ce magnifique transport de douleur et de rage.

Il en est de même pour le long monologue d'Auguste, qui paraît court. Deux fois l'empereur change d'avis; mais, dans ces hésitations, il n'y a pas de redite insipide, et l'intérêt va croissant. Peu à peu l'âme d'Octave revit dans Auguste; la colère monte dans son cœur, jusqu'à ce que, épuisé par sa fureur même, l'empereur retombe dans ses hésitations. Sans doute, à la fin du monologue, l'action n'a pas fait un pas en avant : nous venons d'assister à une lutte dans l'âme d'Auguste, sans que nous sachions encore ce que le maître a décidé. Et pourtant ce morceau n'est pas un pur hors-d'œuvre, qui plaît comme un bel intermède : c'est au contraire le centre de la tragédie, le point autour duquel pivote l'action. Il y a deux parties dans cette pièce : dans la première, l'intérêt se porte sur Cinna; pendant la seconde, Auguste se relève, et le spectateur est avec lui. C'est dans ce monologue qu'Auguste se transfigure.

Pour amener et rendre vraisemblable la scène où il réduit au silence Cinna, où il le domine et l'écrase, il faut que nous entendions Auguste parler en empereur; il faut que nous voyions s'il est digne de son rang, et supérieur à Cinna; enfin, pour qu'il ait le droit de pardonner, il faut qu'il se fasse pardonner lui-même par le spectateur, qu'il expie devant lui ses anciens crimes. Tout cela est dans le monologue du quatrième acte; et c'est ainsi que ce long morceau, beau en lui-même, brillant comme développement oratoire, est encore plus beau si on le replace à son rang dans l'enchaînement dramatique de l'action.

Ainsi donc, que le personnage délibère sur une résolution à prendre, comme Auguste, ou attende avec anxiété un événement, comme Hermione au cinquième acte d'Andromaque, le monologue est tout à fait en situation. Sans doute pendant ce temps l'action ne marche pas; mais ce n'est pas une faute : le danger, au théâtre, n'est pas que l'action s'arrête, mais que l'intérêt diminue.

Outre ces couplets, longuement développés, on trouverait encore dans la tragédie des morceaux plus courts, de simples cris du cœur, des confessions rapides : le plus curieux est certainement le court monologue de Narcisse :

La fortune t'appelle une seconde fois,
Narcisse : voudrais-tu résister à sa voix?
Suivons jusques au bout ses ordres favorables,
Et, pour nous rendre heureux, perdons les misérables !!

1. *Britannicus*, a. III, sc. VIII.

Fort mal vu du public ¹ il nous paraît très naturel : les romantiques l'appelleraient « un intérieur d'abîme éclairé ². »

Il faut avouer pourtant que le monologue est une beauté trop conventionnelle, lorsqu'il est exprimé dans une forme lyrique ; les stances, même quand elles sont belles comme morceau détaché, produisent un effet bizarre dans le corps de la pièce. L'abbé d'Aubignac plaisante lourdement les stances du *Cid*, mais au fond il a raison ³. Les strophes de *Polyeucte* sont sans doute belles, et même dramatiques, mais c'est le triomphe d'un genre dangereux. La forme s'élève avec la pensée, et devient lyrique comme elle : dans ce seul cas, dans une prière à Dieu, la tragédie peut emprunter à l'ode sa forme et son mouvement. C'est ainsi que la prophétie lyrique de Joad semble naturelle ⁴.

Notre conclusion sera donc la même pour les stances que pour le monologue : il y a, dans ce procédé d'exposition psychologique, quelque chose de

1. Racine, t. II, p. 289, note 1.

2. *Les Travailleurs de la mer*, l. VI, ch. vi ; tout ce passage pourrait faire un commentaire des quatre vers de Narcisse.

3. « Pour rendre vraisemblable qu'un homme récite des stances, il faut qu'il y ait une couleur ou une raison pour justifier ce changement de langage. Or, la principale ou la plus commune est que l'acteur qui les récite ait quelque temps suffisant pour y travailler ou y faire travailler... Dans le plus fameux de nos poèmes nous avons vu un jeune seigneur recevant un commandement qui le réduisait au point de ne savoir que penser ni que dire ni que faire, faire des stances au lieu même où il était, c'est-à-dire composer à l'improviste une chanson au milieu d'une rue... on pourrait s'en tirer en supposant qu'une fièvre chaude l'eût rendu poète, comme il est arrivé à quelques-uns. » (*Pratique*, l. IV, ch. 1.)

4. *Athalie*, a. III, sc. vii.

factice : nous regretterons notre concession à la convention, si ce sacrifice momentané de la stricte raison n'est pas excusé par un accroissement d'intérêt. Le monologue, du reste, a survécu, plus heureux que la narration.

Le récit, relégué maintenant dans les anthologies, pour lesquelles il semble fait, a plus vieilli que toute autre convention tragique.

Corneille, qui en a usé et abusé, disserte sur les qualités et avantages de la narration ¹. Il va même, par une singulière méprise, jusqu'à prétendre qu'elle fait partie de l'action ². Elle la diminue au contraire, elle la supprime presque.

A ce point de vue, la plus belle, la plus intéressante narration est sans contredit le récit tant raillé de Théràmène : en effet, sauf un ou deux vers trop ornés, ce morceau est dramatique. Thésée vient d'apprendre que son fils est mort, mais ne sait pas s'il est bien l'auteur de cette mort : chaque détail singulier ou merveilleux lui enlève un doute : sa prière imprudente a été exaucée par Neptune : il est bien le meurtrier de son fils. C'est la contenance de Thésée qui doit nous faire écouter et comprendre le récit de Théràmène ; c'est le désespoir du père, et non pas la douleur un peu verbeuse du gouverneur, qui doit nous émouvoir.

Mais ces heureuses exceptions sont rares ; le plus souvent ces récits traînent : par exemple, celui de

1. T. IV, p. 24 ; t. II, p. 336, 337.

2. T. I, p. 105.

Timagène, que son interlocuteur lui-même trouve par trop long :

Sa tête sur un bras languissamment penchée,
Immobile et rêveur, en malheureux amant.....

ANTIOCHUS

Enfin, que faisait-il? achevez promptement ¹.

En général on peut dire que la narration est anti-dramatique et n'offre tout au plus qu'un intérêt épique : on dirait une des rares bonnes pages de Chapelain ou de Desmarets; seul le vers peut animer ces récits languissants; encore est-il le plus souvent mal débité, les rôles de confidents n'étant guère réclamés par les grands artistes.

On le voit : la partie oratoire de la tragédie est trop conventionnelle et ne laisse à l'action qu'une place restreinte, encore diminuée par les unités de temps et de lieu.

1. *Rodogune*, a. V, sc. vi, v. 1618.

CHAPITRE III

DES UNITÉS

Notre intention n'est pas de discuter *in abstracto* cette question épuisée. Quand bien même nous prouverions que des règles, très raisonnables pour les Grecs, étaient inutiles pour des Français, la question de fait resterait intacte : ces règles ont eu une influence incontestable sur la tragédie. Maintenant, cette influence a-t-elle été bonne ou mauvaise? Pour répondre, nous sommes obligés d'étudier séparément Corneille, puis Racine. L'application des règles fut un véritable désastre pour le premier, et nous n'avons même pas à nous poser cette question : qu'aurait pu faire Corneille, libéré des trois unités? Nous possédons une pièce qui nous permet de dire, sans l'ombre de paradoxe : si le succès du Cid, tragédie complètement libre, conçue en dehors de toute théorie dramatique connue, n'avait pas suscité contre le génie la conspiration des médiocres, Corneille, jouissant de cette féconde liberté qui avait fait la force de Sophocle et d'Euripide, Corneille aurait été le

Shakspeare français. Cet heureux esprit, qui aimait tous les genres dramatiques, tragédie, comédie, drame, féerie même, se serait librement développé en tous sens ; Corneille, forçant la routine à le suivre, aurait rendu inutile la réforme romantique.

Ce fut à l'occasion de sa *Mélite* qu'il fit connaissance avec la règle des vingt-quatre heures ¹. Il en parle avec un peu d'irrévérence. Avant de s'incliner devant l'autorité d'Aristote ², « son unique docteur », comme il dira plus tard ³, il commence par protester, et compose une pièce qui est une sorte de manifeste révolutionnaire.

Clitandre, maintenant négligé par les lecteurs, est, chose plus curieuse encore, dédaigné par Corneille lui-même ; parvenu à sa maturité, fier de ses chefs-d'œuvre, le poète revoit cette œuvre de jeunesse, et Corneille, ingrat pour une de ses plus libres pièces, déclare qu'elle ne vaut rien du tout ⁴. Pourtant, il y a dans cette pièce romanesque autant d'action que dans toutes les autres tragédies de Corneille réunies. Trois gentilshommes s'habillent en paysans ⁵, puis reparaissent en costume ordinaire ; une femme se déguise en homme, sur la scène ⁶ ; on la reconnaît à une aiguille qu'elle a laissée dans ses cheveux ⁷ : armée de cette aiguille, elle crève un œil à son persécuteur ⁸ ; elle arrête enfin un duel, en faisant tomber un des combattants. Rien ne se passe

1. T. I, p. 270.

2. T. III, p. 83.

3. T. V, p. 146.

4. T. I, p. 270.

5. T. I, p. 282.

6. T. I, p. 306.

7. T. I, p. 323.

8. T. I, p. 332.

à la cantonade, et l'intention visible du poète est de donner aux spectateurs l'illusion de la réalité : un cavalier descend de cheval sur la scène, ou, tout au moins, on voit apparaître la tête du cheval ¹. Les duels, car il y en a plusieurs, ont lieu sur la scène, et ne se terminent pas dans la coulisse, comme pour le Cid, où déjà l'audace du poète décroît ; dans un seul de ces combats, le héros tue un premier adversaire ; son épée se brise contre un arbre : il se sert du tronçon comme d'une dague, ramasse une autre épée, et expédie son second ennemi : le troisième se sauve. A ce moment Corneille aurait représenté le combat des Horaces sur la scène. A ce moment aussi, il trouve que sa pièce, tout irrégulière qu'elle est, paraît fort bonne ². Lorsque l'on a fini de lire cette œuvre étrange, pleine de défaillances, sans doute, mais où l'on sent un talent novateur et vivant, une réflexion presque triste s'élève dans l'esprit, et l'on se dit, avec Corneille : « Il est facile aux spéculatifs d'être sévères, mais s'ils voulaient donner dix ou douze poèmes de cette nature au public, ils élargiraient peut-être les règles plus encore que je ne fais, sitôt qu'ils auraient reconnu par expérience quelle contrainte apporte leur exactitude, et combien de belles choses elle bannit de notre théâtre ³. »

En réalité Corneille n'élargit guère les règles : il n'essaye ni de les expliquer ni de les discuter : il se débat contre elles ; et pourtant il ne se facilite pas la besogne ; car, loin de voir dans la loi des unités une

1. T. I, p. 303.

2. T. I, p. 258.

3. T. I, p. 422.

obligation factice, devant toute son autorité au nom d'Aristote, il avoue « en particulier pour l'unité de temps que c'est la raison naturelle qui lui sert d'appui ¹ ». Il reconnaît que, le poème dramatique étant une imitation, plus cette imitation sera exacte, plus le poème se rapprochera de la perfection.

Il est certain en effet que si, semblable au drame grec, la tragédie française se déroulait sans interruption, la règle serait nécessaire; mais nous avons des actes : de quelle durée conventionnelle peut être l'entr'acte? Corneille fixe une limite ² : pendant que les violons jouent, le spectateur se repose : le rideau relevé, il admettra que deux heures ont pu s'écouler pour les personnages. — Mais alors, pourquoi pas quatre heures, ou deux jours, ou un an? Une fois la porte ouverte à la convention, pourquoi la refermer si vite et se gêner sans raison? Le seul juge, en pareil cas, c'est le spectateur. Or, quand les personnages reparaissent, qui songe à se demander ce qu'ils ont pu faire pendant l'entr'acte, où ils ont pu aller, combien il a fallu de temps (reprenons l'exemple du *Cid*), à Rodrigue, pour battre les Maures : n'a-t-il employé que les deux heures réglementaires, ou un peu plus? Corneille, qui s'en doute bien, ne discute pas avec ses spectateurs : il est sûr d'eux ; il sait que l'aristotélien le plus obstiné, s'il est de bonne foi, sera obligé de s'écrier après une scène qui est en contradiction avec la règle, mais qui, en revanche, est touchante : « J'ai pleuré, me voilà désarmé. » Le poète discute avec ceux qui veulent discuter, et défend pied à pied son terrain,

1. T. I, p. 113.

2. T. I, p. 114.

battant en retraite de temps en temps, avouant, par exemple, qu'il sacrifiera la vraisemblance à l'unité de temps ¹, puis, revenant à la charge, et annonçant qu'il abandonnera la règle des vingt-quatre heures, plutôt qu'une beauté ². Il compose une pièce, la plus émouvante qu'il lui est possible, parce qu'il faut attacher le public; puis il l'étudie au point de vue des trois unités : il cherche à apaiser les érudits, en montrant qu'Aristote, s'il n'est pas tout à fait satisfait, peut pourtant se contenter à la rigueur.

Mais qu'est-il résulté de toutes ces subtilités? D'abord Corneille a fait la part trop belle à ses adversaires, en admettant non pas l'unité de temps presque absolue des Grecs, mais même cette règle déjà conventionnelle des vingt-quatre heures. En effet, disciple des Espagnols anciens ou modernes, le poète surcharge sa pièce d'événements qui ne peuvent matériellement pas tenir dans un jour entier. Une objection plus grave fut faite par l'Académie : la règle des vingt-quatre heures, consentie par Corneille, rend certaines situations impossibles, immorales même, et Scudéry me semble irréfutable, lorsqu'il accuse Chimène d'être impudique, parricide : ne reçoit-elle pas Rodrigue dans la maison de son père, quand le cadavre est dans une pièce voisine, encore chaud? Boileau aurait été fort en peine si on l'avait prié de concilier son précepte

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli ³,

1. T. I, p. 84.

2. T. I, p. 3.

3. *Art poétique*, ch. III, v. 45, 46.

et le passage où il se révolte, avec le public, contre les censeurs du Cid ¹. Mais Boileau s'inquiétait-il de cette contradiction? Au témoignage de Boursaut, c'était le plus sensible des spectateurs; au fond, il était de l'avis de Molière, il laissait les règles à la porte du théâtre ². Mais alors, à quoi bon édicter des lois qu'on n'appliquera pas, et qui seront entre les mains de l'envie des armes dangereuses? Si nous donnons actuellement raison à Corneille, le poète n'en a pas moins été obligé de se soumettre en partie. Sous prétexte de se rapprocher ainsi davantage de la vérité, en réalité on augmente la part de la convention; de plus, cette convention n'est pas claire, n'est pas librement consentie et bien comprise par le spectateur. Nous nous sentons dans une situation fausse, n'accordant pas au poète une liberté qu'il refuse : nous n'osons pas songer à la loi du temps qu'il élude plutôt qu'il ne la respecte. Cette règle, destinée à préciser, augmente donc la confusion. Corneille le voit, et, loin de remédier à ce défaut par une solution bien nette, il fait de cette confusion, qu'il n'a pas l'audace de supprimer chez lui, une loi pour les auteurs à venir ³. Il va plus loin, il se reproche, comme une maladresse, d'avoir parlé du temps une seule fois dans tout son théâtre ⁴. Beau résultat, heureuse application des doctrines d'Aristote revues par Chapelain! Voilà les premiers avantages que Corneille retira de son orthodoxie littéraire : hors d'Aristote, point de salut, répétait après l'Académie le trop soumis

1. Satire IX, v. 231-234.

2. « Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles, etc. » *Critique de l'École des Femmes*, sc. vii.

3. T. I, p. 95.

4. T. I, p. 96.

poète ¹, sans désarmer ses persécuteurs. Après l'unité de jour, ils le forcèrent à subir l'unité de lieu.

Sur ce fait Corneille est sans excuse : car il n'en trouve, dit-il, aucun précepte dans Aristote ni dans Horace : « C'est ce qui porte, ajoute-t-il, quelques-uns à croire que la règle ne s'en est établie qu'en conséquence de l'unité de jour ². » C'est une erreur, mais peu importe. Corneille donne, en acceptant cette loi sans nécessité, la partie facile à ses critiques, et Lessing a beau jeu dans ses attaques : car que devrait-être, même suivant Corneille, l'unité de lieu? La seule vraie, la seule possible serait l'unité de lieu absolue. Au lieu de cela, Corneille veut l'agrandir; sans doute il trouve un peu « licencieuse » l'opinion de ceux qui disent : « On la peut étendre jusques où un homme peut aller et revenir en vingt-quatre heures ³. » Plaisante unité, qui dépend de la rapidité des transports. Corneille s'égaye doucement là-dessus, et pense que « ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu ⁴ ». Pourquoi une ville? Pourquoi pas une province, un pays, un continent? Corneille néglige de nous apprendre pourquoi on ne peut élargir davantage cette unité de lieu. Mais enfin admettons-la telle quelle. La tragédie y gagnera probablement en netteté, en vraisemblance? Le but du poète ne peut être que celui-ci : éviter au

1. « Il regarde l'art dramatique et l'épopée comme des genres définitivement fixés par les immortels exemples qu'il en avait sous les yeux; illusion étrange dans un esprit de cette vigueur. » (M. Egger, *Histoire de la critique*, ch. III.)

2. T. I, p. 117.

3. *Ibid.*

4. T. I, p. 119.

spectateur un trop grand effort d'imagination pour suivre les personnages partout où les mènera le caprice de l'auteur? Ce but est-il atteint? C'est le contraire qui arrive; car, au lieu d'avoir un lieu bien marqué, bien précis, nous restons dans un terrain vague : d'un acte à l'autre la scène se déplace, mais nous n'en savons rien : le décor n'est pas modifié, aucun personnage ne nous prévient du changement, et Corneille recommande bien aux poètes de ne jamais préciser le lieu dans leurs vers; en supposant le spectateur un peu naïf, on n'a pas à craindre qu'il se pose cette question : où sommes-nous ¹? Le poète normand tourne la difficulté, ou plutôt il l'escamote, et, par ce qu'il appelle une fiction de théâtre, il imagine une sorte de parloir où tous les personnages se rendent à tour de rôle « parlant avec le même secret que s'ils étaient dans leur chambre ² ». Mais, dans de pareilles conditions, la tragédie devient une sorte d'évocation des ombres : le poète fait apparaître et disparaître ses acteurs sans raison plausible; que gagne-t-il à ces tours de passe-passe? L'auditeur désorienté ne sait plus pourquoi les personnages entrent ou sortent, pourquoi don Diègne vient attendre Rodrigue dans la maison de Chimène ³. Les personnages savent peut-être où ils sont, mais le spectateur n'en sait rien. Déjà au xvii^e siècle, le public devenu délicat, gâté par Corneille lui-même, « se scandalise ⁴ » aux scènes détachées. Il est certain que le

1. T. I, p. 120.

2. T. I, p. 121.

3. *Le Cid*, a. III, sc. v.

4. T. I, p. 102.

quatrième acte de Cinna, pour prendre l'exemple cité par Corneille, est bizarre : Émilie parle de conspiration juste dans la salle que vient de quitter Auguste. Mais à qui la faute? au poète qui accepte l'unité de lieu. Nous admettons la désunion des scènes dans un drame de Shakspeare, parce que nous en sommes prévenus par quelque signe, si simple qu'il soit; mais, dans les tragédies de Corneille, on se demande avec une sorte d'inquiétude ce que viennent faire devant nous des personnages que rien n'appelle. Sur ce point Corneille est d'une indulgence intéressée : « Il faut, s'il se peut, rendre raison de l'entrée et de la sortie de chaque acteur; surtout pour la sortie je tiens cette règle indispensable : je ne serais pas si rigoureux pour les entrées ¹. » C'est un tort, et, s'il est naturel que Corneille ne se tienne pas rigueur, rien ne nous force à en faire autant. Conclusion : grâce aux deux unités de temps et de lieu, il n'y a plus ni temps ni lieu dans la tragédie de Corneille, et, comme les hommes ne vivent jusqu'ici que dans le temps et l'espace, le spectateur a le droit de se demander comment pourront donc agir les personnages. La réponse est bien simple : ils n'agissent pas, et ce qui nuit à l'action, c'est, sinon l'unité d'action elle-même, du moins une conséquence que Corneille en tire. Corneille dit, dans une excellente définition : « Je tiens que l'unité d'action consiste.... en l'unité de péril dans la tragédie, soit que son héros y succombe, soit qu'il en sorte ². » Une tragédie, en effet, est le récit d'une crise avec son commencement,

1. T. I, p. 108.

2. T. I, p. 98.

son milieu et sa fin. Il peut donc y avoir plusieurs périéties, c'est-à-dire plusieurs actes; mais combien doit-il y en avoir? « Aristote n'en prescrit point le nombre; Horace le borne à cinq ¹. » Il est regrettable que, sur un simple vers d'Horace, le trop docile Corneille ait donné à toutes ses tragédies une longueur uniforme : de là des faiblesses, des longueurs; on sent parfois que l'auteur délaye plutôt qu'il ne développe, pour arriver à son nombre fatal. Ainsi Corneille fait des fautes contre l'unité d'action telle qu'il la comprend : par exemple, « le second péril où tombe Horace après être sorti du premier ² ». Au fond l'unité d'action n'est que l'unité d'intérêt : l'intérêt n'est nullement augmenté par les règles, au contraire; au théâtre, il dépend avant tout de la parfaite clarté du sujet : nous venons de voir que chez Corneille une tragédie ne gagne rien en clarté, pour être divisée en cinq actes, et représentée dans l'intérieur d'une ville, dans l'espace de vingt-quatre heures.

Mais, dira-t-on, chez Racine, la règle des trois unités est parfaitement suivie, dans des tragédies qui remplissent aisément les cinq actes de rigueur ³.

Sans doute, dès ses débuts, Racine atteignit presque, dans les *Frères ennemis*, la perfection sur ce point; la durée de la pièce est identique à la durée de la représentation ⁴. De plus, toutes les scènes, sans exception,

1. T. I, p. 107.

2. T. III, p. 273.

3. Je laisse de côté *Esther*, puisqu'elle ne fut pas composée pour le public.

4. Il n'y a dans tout Racine qu'une seule faute contre la vraisemblance du temps : Cf. dans *Athalie* à l'acte II, vers 372, le commentaire de M. A. Coquerel.

peuvent se jouer dans la même pièce du palais. Loin de dépayser, comme Corneille, son spectateur, de lui faire perdre la notion de l'espace, Racine insiste, au contraire, sur l'importance et l'influence du lieu où se passe l'action :

Considérez ces lieux où vous prîtes naissance :
Leur aspect sur vos cœurs n'a-t-il plus de puissance ¹ ?

Dans *Alexandre*, on peut signaler un progrès sérieux pour l'unité et la continuité de l'action. Racine l'a constaté lui-même ². Non content de supprimer ces *trous* qui dans Corneille divisent souvent un acte en plusieurs parties bien distinctes, Racine semble avoir voulu réunir tous les actes l'un à l'autre, faire de sa pièce un tout. Ce tour de force fut réalisé dans les deux premières tragédies ³; Racine ne put le recommencer dans les sept suivantes : il sacrifia une perfection que le spectateur ne lui demandait pas, à l'intérêt psychologique. Et pourtant il n'oubliait pas sa première tentative, car il introduisit le chœur dans ses deux dernières pièces, pour revenir à l'unité du théâtre grec ⁴.

Cet amour de la simplicité grecque ⁵ assure à ses intrigues une dernière supériorité sur celles de Corneille, un peu embrouillées parfois, à l'espagnole.

1. *Thébaïde*, v. 1023. — *Britannicus*, v. 1033-1040.

2. T. I, p. 519.

3. Dans la *Thébaïde*, toujours un personnage de la dernière scène apparaît au commencement de l'acte suivant. Il en est de même dans *Alexandre*, ou tout au moins le personnage qui paraît au début d'un acte est annoncé à la fin de l'acte précédent.

4. T. III, p. 435.

5. T. II, p. 366, 367.

• Racine a donc porté allègrement des chaînes qui embarrassaient Corneille : la conclusion à en tirer, c'est qu'en fait de règles théâtrales, ce qui convient à l'un gêne l'autre ; il ne faut donc pas imposer des lois qui sont quelquefois très nuisibles, sans jamais servir à grand'chose.

Mais, dira-t-on, elles servent à quelque chose : les tragédies de Racine ont gagné à son respect absolu des règles : elles sont peu chargées d'événements, et surtout très claires, d'un plan facile à suivre. Soit, mais cette clarté peut être aussi bien une qualité naturelle à Racine qu'une conséquence de l'application des unités. De plus, les tragédies de Racine sont-elles plus scéniques, plus émouvantes que celles de Corneille ? Non, sans doute. Donc, à quoi bon des règles qui ne rendent pas forcément une pièce attrayante, sans lesquelles une pièce peut intéresser ? Elles n'ajoutent à la tragédie que le mérite de la difficulté vaincue ; mais combien sont vaincus par la difficulté ? Racine a réussi : soit, mais Corneille a échoué. Donc les règles, obstacles dangereux même pour les génies, étaient infranchissables pour les talents à venir. En somme, la tragédie y a plus perdu que gagné ; il y a au théâtre assez de conventions indispensables, pour qu'on ne s'en impose pas de gratuites.

CHAPITRE IV

DES CARACTÈRES

Tout cela, du reste, est relativement secondaire : Corneille et Racine faisaient probablement bon marché des moyens; le but important à atteindre était la vérité psychologique : c'est là le fondement durable de la tragédie classique; elle est fort artificielle dans tout le reste, ici la nature apparaît; à la lecture ou au théâtre, c'est là son côté saillant, qui attire avant tout le spectateur ou le critique. Aussi les études abondent-elles sur ce point. Les caractères créés par nos poètes sont si vrais, qu'on peut faire sur eux des observations psychologiques aussi bien que sur l'homme vivant ¹.

Leur personnalité est si complète qu'ils semblent parler et agir indépendamment de l'imagination de leur créateur : étant donnés par exemple, dans Andromaque, quatre personnages animés uniquement par l'amour, et placés dans une situation initiale, ils se

1. La Psychologie dans les tragédies de Racine, par M. Janet. (*Revue des Deux-Mondes*, 15 septembre 1875.)

mettent à parler et agir, logiquement, fatalement pour ainsi dire; ils ne prononcent pas des vers de Racine, mais des paroles dictées par la jalousie ou par la haine. Les différentes péripéties du drame sont amenées non par le talent du poète, mais par le jeu interne des passions dans l'âme de ses héros; il y a là plus que l'illusion de la vie : c'est une véritable création; l'auteur et les acteurs disparaissent; les personnages ne sont plus des marionnettes ou des automates, mais des créatures vivant par elles-mêmes, malheureusement d'une vie trop surnaturelle.

En effet le triomphe de l'art est trop complet : la réalité humaine est dépassée : ce ne sont pas des hommes que nous avons devant nous. Trop fidèle à la théorie cartésienne, la tragédie ne nous présente que de purs esprits sans corps. Chez ces êtres immatériels, aucune enveloppe grossière ne nous empêche d'admirer le jeu délicat des passions, unique élément d'un organisme étrangement simplifié. De toutes les fatalités du corps, les héros tragiques n'en ont gardé qu'une : ils peuvent mourir. Mais devons-nous croire à la mort de ce personnage qui doit être immortel comme les passions qui l'animent? Britannicus périt-il réellement, empoisonné au dernier acte? Non : l'amour respectueux et la dignité dans la disgrâce ne peuvent disparaître ainsi. Le poète a donné l'immortalité à son héros, mais aux dépens de son humanité. La vérité, partant l'intérêt, y perdent un peu. On aimerait à voir ces héros reprendre pied par instants dans la réalité : nous mesurerions plus facilement ainsi par comparaison leur grandeur idéale. Jamais, dans tout

leur rôle, un mot qui semble indiquer une faiblesse humaine : ils ignorent, par exemple, la fatigue d'une façon par trop surnaturelle. Condé, au combat du faubourg Saint-Antoine enlevait au moins sa cuirasse, et se roulait dans l'herbe fraîche pour se ranimer. Rodrigue se repose d'une bataille en la racontant ¹.

Plus la tragédie se rapproche du dernier terme de son évolution, plus nous voyons disparaître les dernières traces de vérité humaine, plus ces âmes, qu'on appelle Polyeucte ou Iphigénie, rompent les quelques liens qui les attachaient à leurs corps.

Quand Cléopâtre s'empoisonne, on peut voir encore :

.....ses yeux
 Déjà tout égarés, troublés et furieux,
 Cette affreuse sueur qui court sur son visage,
 Cette gorge qui s'enfle ².

Mais nous ne connaissons pas les ravages secrets du poison chez Phèdre, si la reine ne nous en prévenait pas elle-même.

Sans doute, en cherchant bien, on pourrait découvrir quelques traits isolés, où, par une sorte d'inadvertance, le poète indique un effet physique d'une douleur morale :

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent ³.

dit Phèdre, en proie du reste non pas à une fièvre vulgaire, mais au trouble plus noble de l'amour. Le

1. Sortir d'une bataille, et combattre à l'instant.
 — Rodrigue a pris haleine en vous la racontant.
 (A. IV, sc. v.)

2. *Rodogune*, a. V, sc. iv.

3. T. III, p. 313.

plus grand mérite de ces traits naturels, chez nos tragiques, est dans leur rareté. Enfin, si nos deux poètes ont consenti à montrer, comme à regret l'influence de l'âme sur le corps, jamais ils n'ont indiqué l'effet contraire ¹.

A quoi cela tient-il? est-ce au rang même de leurs héros? Peut-être : les tragiques semblent admettre qu'un roi ne doit pas être soumis aux exigences de son corps. Agamemnon peut bien éveiller lui-même son confident Arcas, mais non pas se faire réveiller par lui.

On peut étendre à toute la tragédie la remarque que Corneille a faite sur son propre théâtre : presque tous ses personnages sont des rois et des reines, ou, qui mieux est, des Romains, c'est-à-dire des êtres supérieurs en majesté même aux princes. C'est Émilie qui nous l'apprend ². Pourquoi toujours des rois, des princes, des empereurs, des reines? Craignait-on de faire déroger la tragédie, en présentant de simples gentilshommes? Corneille, le seul qui ait essayé d'expliquer cette habitude, ne nous en donne pas des raisons bien convaincantes : « La tragédie, dit-il dans la préface de *Don Sanche* ³, ne peut se passer de l'histoire, et l'histoire dédaigne de marquer les malheurs qui n'arrivent pas à quelque grande tête. » Il reconnaît pourtant lui-même, et par deux fois, que

1. Sauf une seule exception, dans le monologue de don Diègue :

Mon bras..... trahit donc ma querelle.....

2. Corneille, t. III, p. 427.

3. T. V, p. 405.

l'infortune d'un simple paysan de Leuctres est aussi émouvante que l'assassinat classique d'Agamemnon par Clytemnestre ¹. Il va plus loin et avoue même que des personnages plus rapprochés de nous par le rang, nous intéresseront davantage, que nous éprouverons plus de terreur ou de pitié pour un malheur qui peut nous arriver ². Tout cela est excellent, et l'on est tenté de conclure : après la préface de Don Sanche à quoi bon la préface de Cromwell?

Malheureusement Corneille n'avait que des demi-audaces, en théorie. Racine ne fut pas plus courageux, et la tragédie fut condamnée à la royauté à perpétuité. Qu'y gagna-t-elle? Plus de moralité, prétend Corneille : « Le spectateur peut concevoir avec facilité que si un roi, pour trop s'abandonner à l'ambition, à l'amour, à la haine, à la vengeance, tombe dans un malheur, si grand qu'il lui fait pitié, à plus forte raison lui, qui n'est qu'un homme du commun, doit tenir la bride à de telles passions, de peur qu'elles ne l'abiment dans un pareil malheur ³. »

Cette raison est vraiment trop ingénieuse : voici, peut-être, la vérité. Tout le ^{xvii}^e siècle, auteurs et spectateurs, veut que l'art dramatique soit majestueux, comme l'art en général, comme la peinture ou la sculpture : la dignité royale ajoute à la majesté du personnage : un héros tragique ne peut soupirer que pour une reine : une princesse ne peut aimer qu'un roi, et ce que Jason dit de

1. T. I, p. 55; t. V, p. 406.

2. T. V, p. 406.

3. T. I, p. 54.

lui-même est vrai de tous les autres princes de tragédie :

Jason ne fit jamais de communes maîtresses ;
Il est né seulement pour charmer les princesses,
Et haïrait l'amour, s'il avait sous sa loi
Rangé de moindres cœurs que des filles de roi ¹.

Voilà donc le parti que la tragédie tire de la royauté : celle-ci ajoute à la pompe des vers et des sentiments ; quels que soient l'époque et le pays où se passe la pièce, les héros ont tous la même dignité et le même sentiment de leur dignité. Créon, dans *Médée*, parle comme Mithridate, don Fernand, dans le *Cid*, comme Agamemnon dans *Iphigénie*. La nature, la simplicité y perdent, la dignité tragique y gagne : triste compensation. Si parfois un de ces personnages couronnés s'oublie jusqu'à parler comme un homme, les commentateurs sont ravis, et prennent pour une beauté singulière ce qui n'est qu'une rareté. Lorsqu'Andromaque, en parlant de son enfant, que la dignité tragique relègue dans la coulisse, dit, comme une mère :

Je ne l'ai pas encore embrassé d'aujourd'hui,

on crie au miracle : si elle l'embrassait sur la scène, ce serait un petit scandale : l'étiquette serait violée. Forcés de garder la dignité de leur rang, les rois de tragédie sont toujours en représentation : ils sacrifient à leur majesté tout le reste, la simplicité de parole, et, chose plus grave, la simplicité des sentiments. Aga-

1. *Médée*, t. II, p. 342.

memnon embrassait, paraît-il, Iphigénie, avant la pièce¹; mais, une fois en scène, voici tout ce que sa tendresse paternelle lui inspire pour consoler sa fille qu'il envoie à la mort :

Montrez, en expirant, de qui vous êtes née;
Allez; et que les Grecs, qui vont vous immoler,
Reconnaissent mon sang en le voyant couler.

C'est de l'héroïsme, dira-t-on : soit, mais on peut répondre qu'il y a trop d'héroïsme dans la tragédie classique. Sans doute, il est beau de montrer au théâtre de grands sentiments trop rares dans la réalité. Lorsque tant d'hommes sacrifient le devoir à la passion, le bien à l'intérêt, il est bon de voir des héros sacrifiant l'intérêt au bien, la passion au devoir. Mais la bonne action la plus simple, la moins méritoire, constatée dans la rue, produit bien plus d'impression que l'héroïsme le plus raffiné, au théâtre. Les héros de tragédie sont héroïques, c'est convenu; ils sont grands et généreux, comme les hommes sont petits et vulgaires, par nature, par habitude prise : donc ils ne font plus d'effet. Un géant de trois mètres, peint sur un tableau, me paraît moins grand qu'un homme haut de six pieds, que je viens de coudoyer. J'ai plaisir à causer avec une personne ou très bonne ou très désintéressée, parce que l'exception est toujours attrayante; de pareilles qualités empruntent leur mérite à la médiocrité générale qui les entoure et

1. Moi, dit Iphigénie,

Pour qui tant de fois prodiguant vos caresses,
Vous n'avez point du sang dédaigné les faiblesses.

(A. IV, sc. IV.)

les fait valoir ; mais, au théâtre, dans une tragédie, nous sommes certains d'avance que tous les personnages seront des perfections ; leur héroïsme est monotone. Les quelques monstres que la tragédie nous présente, par exception, ne servent pas même de repoussoir ; ces monstres, en effet, dans leur genre, sont des héros : héros du crime, comme les autres sont des héros de la vertu.

Ces derniers sont donc bien, suivant le mot de Mme de Staël, « des marionnettes héroïques, sacrifiant l'amour au devoir, préférant la mort à l'esclavage, inspirées par l'antithèse, dans leurs actions comme dans leurs paroles, mais sans aucun rapport avec cette étonnante créature qu'on appelle l'homme ¹ ».

Au point de vue psychologique même, la tragédie est donc bien loin de la réalité, car nous ne pouvons prendre au sérieux ce mot de d'Aubignac : « Dans ce royaume, les personnes de qualité ne s'entretiennent que de sentiments généreux... de sorte que leur vie a beaucoup de rapport aux représentations du théâtre tragique ². » Les personnages de tragédie sont au contraire si peu naturels qu'un caractère bien humain, bien vrai, placé dans ce milieu conventionnel, paraîtrait faux, par contraste.

Cela n'est pas une simple hypothèse. Nous trouvons dans Corneille un personnage sur lequel on s'est longtemps trompé, justement par cette illusion d'optique que nous venons de signaler ³.

1. *De l'Allemagne*, 11^e partie, ch. xv, p. 191.

2. L. II, ch. 1, p. 91. *De la Pratique du théâtre*.

3. Les lignes qui vont suivre étaient déjà écrites, lorsque je retrouvai

Félix n'est pas un personnage de la comédie, quoique Voltaire lui reproche d'en parler souvent la langue. Il ne fait pas rire, mais il ne fait pas trembler non plus : il n'y a en lui rien d'outré : c'est un homme fort ordinaire, comme nous en saluons à chaque instant dans la rue. Mais il n'a rien d'assez bas pour exciter notre haine, en un mot pour être tragique. Sans doute il n'hésiterait pas à faire ce que dit Narcisse :

... Pour nous rendre heureux pardons les misérables !

Et pourtant Félix n'est pas un scélérat comme Narcisse. S'il nous semble bas, c'est à cause de son entourage : à côté de caractères surhumains, comme Pauline, Polyeucte, Sévère, Félix paraît petit, parce qu'il n'a que la grandeur moyenne de l'humanité. Les autres sont des héros, lui n'est qu'un homme, ou plutôt c'est un fonctionnaire qui tient à sa place, et qui fera tout pour la conserver, jusqu'à des lâchetés, s'il le faut. Il est singulier de l'entendre se comparer aux vieux Romains qui sacrifiaient leurs enfants à la patrie ¹. Lui, sacrifie son gendre à sa position ; car ce n'est certes point par fanatisme religieux qu'il fait mourir Polyeucte : sans doute il parle de la majesté des dieux violée ; mais le crime, ou plutôt la maladresse, ce qui est plus grave à ses yeux, consiste à l'avoir violée « en public ² ». Il craint peut-être les dieux, mais surtout

cette idée développée dans une excellente chronique dramatique du *Temps*, 6 octobre 1884.

1. *Polyeucte*, v. 1699.

2. *Ibid.*, v. 866.

l'empereur ¹. C'est un ambitieux sans vergogne, qui va jusqu'à blâmer Pauline de ne pas lui avoir résisté, quand elle aimait Sévère. Il se reproche à lui-même devant sa fille,

De n'avoir pas aimé la vertu toute nue,

et pousse l'indélicatesse jusqu'à préparer une entrevue entre Pauline et Sévère : sans doute il connaît la vertu de sa fille ; mais ne serait-il pas un peu gêné lui-même s'il devait préciser devant son gendre ce conseil vraiment bien vague, et d'une délicatesse suspecte :

Ménage en ma faveur l'amour qui le possède ².

Il ne voit qu'une chose, son avancement, et son avancement par sa fille. Si Polyeucte mourait, se dit-il,

Et si par son trépas l'autre épousait ma fille,
J'acquerrais bien par là de plus puissants appuis ³.

Si au moins Félix sacrifiait délibérément Polyeucte à son intérêt, il y aurait là quelque chose de tragique : Félix serait un scélérat. Mais, au contraire, il est bonhomme, au fond ; non seulement il aime sa fille, mais il chérit même son gendre, et trouve que ce nom a quelque chose de « doux ⁴ ». Il parle naturellement avec une bonhomie comique ⁵. Si parfois il change de langage ⁶ pour riposter avec l'énergie fière d'un don

1. *Polyeucte*, v. 932.

2. *Ibid.*, v. 337.

3. *Ibid.*, v. 1054.

4. *Ibid.*, v. 869.

5. *Ibid.*, v. 976.

6. *Ibid.*, v. 915.

Diègue ou d'un Horace, ce n'est plus le vulgaire Félix qui parle, c'est le grand Corneille : ce n'est plus un vers de caractère, c'est un vers de poète.

Félix est médiocre, et, comme toutes les médiocrités, il ne peut comprendre la grandeur. Il méconnaît Polyeucte, et croit que la peur de la mort le convertira ¹. Il méconnaît Sévère, et suppose que la générosité du favori de l'empereur est un piège. Il méconnaît sa fille en s'imaginant qu'elle pourra, Polyeucte mort, épouser Sévère.

En revanche, tous trois le dédaignent ou le méprisent ², et ils ont raison parce qu'ils sont des héros ; mais les spectateurs, qui ne sont que des hommes, n'ont pas le droit de mépriser Félix : ce serait imprudent. Félix peut nous servir de point de comparaison pour évaluer la distance qui sépare les héros tragiques de l'humanité. De loin, il nous semble un nain, à côté des autres ; nous nous approchons : il est de notre taille.

Cette vérité humaine, que nous cherchons en vain dans les premiers rôles, se trouve, au contraire, si nous en croyons un critique moderne, chez les confidents : « ce confident tant raillé est un des personnages les mieux imités du théâtre monarchique ³ ».

Dans deux pages fort brillantes, M. Taine prétend que le confident du théâtre, c'est le complaisant de Versailles. Nous trouvons bien, en effet, dans Corneille, des ombres qui suivent silencieusement leur maître, parlent

1. *Polyeucte*, v. 879.

2. *Ibid.*, v. 1358, 1730, 1439 et 1747.

3. M. Taine, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, p. 224.

et se taisent à volonté, et semblent ignorer l'existence des autres personnages. Sauf Stratonice, aussi vivante qu'une servante dans Molière, tous ces confidents ne sont que des échos : ils n'ont ni volonté, ni intérêts personnels, et, à l'exception de deux scènes où deux confidents se font des confidences ¹, aussitôt leur maître disparu ils disparaissent ou se taisent.

Sans doute, dans Racine, on retrouve encore quelques-uns de ces serviteurs dévoués qui poussent la complaisance jusqu'à faire rimer leur nom avec celui de leur maître. Les confidentes, un peu insignifiantes, je l'avoue, sont sacrifiées : ce sont des utilités. CEnone, par un artifice du poète, prend sur elle tout l'odieux qui dans Euripide pesait sur Phèdre seule, et pourtant elle agit, avec perfidie même ². Cléone force sa maîtresse à voir clair dans son cœur ³. C'est un miroir où Hermione se regarde, et aperçoit la vérité qu'elle voudrait se dissimuler. Au contraire, le confident de Racine ne ressemble plus du tout au confident de Corneille : il devient un personnage, secondaire, il est vrai, mais enfin qui, s'il écoute beaucoup et parle peu, agit aussi quelquefois. Pylade blâme respectueusement Oreste ⁴ et lit dans son âme ⁵. Pyrrhus rougit de sa faiblesse devant Phœnix et n'ose céder en sa présence ⁶. Antiochus a des secrets pour Arsace, et ne lui avoue pas son

1. *Rodogune*, a. I, sc. 1 et VI. Citons encore comme exception Laonice, qui, confidente de Cléopâtre, trahit sa maîtresse en faveur de Rodogune.

2. *Phèdre*, a. IV, sc. 1.

3. *Andromaque*, a. II, sc. 1, v. 426.

4. Vous me trompiez, seigneur. V. 37.

5. Va-t'en. — Allons, seigneur, enlevons Hermione. V. 786.

6. Va m'attendre, Phœnix. V. 947.

amour ¹. Narcisse, confident de Britannicus, le trahit, et, confident de Néron, le dirige à son gré.

Le jugement de M. Taine ne peut donc s'appliquer ni aux confidents de Corneille, puisque le courtisan de Louis XIV n'existe pas encore, ni aux confidents de Racine, puisqu'ils ont une certaine indépendance, une certaine autonomie.

Nous pouvons donc conclure : la quantité de vérité humaine que contiennent les caractères tragiques est altérée par les nombreuses conventions, forcées ou inutiles, que renferme la tragédie. C'était pour donner à ces caractères un naturel qui leur manquait, que la tragédie a essayé d'être historique : la vérité historique devait corroborer la vérité psychologique, donner un corps à ces passions, remédier à toutes ces conventions.

1. *Bérénice*, a. 1, sc. III.

CHAPITRE V

DE LA FIDÉLITÉ HISTORIQUE

Malheureusement le théâtre du xvii^e siècle ne copie qu'imparfaitement l'histoire. Corneille et Racine l'ont altérée tous deux, chacun à sa manière : Corneille, en prenant des libertés avec la vérité des faits, en introduisant l'amour dans les caractères ; Racine, plus scrupuleux sur les événements, en rendant modernes des caractères anciens. Corneille voulait rester fidèle à l'histoire, qui lui fournit presque tous ses sujets parce que « la tragédie a besoin de l'appui de l'histoire pour les événements qu'elle traite ; et, comme ils n'ont d'éclat que parce qu'ils sont hors de la vraisemblance ordinaire, ils ne seraient pas croyables sans son autorité, qui agit avec empire ¹ ». Corneille insiste sur cette idée : sans vérité historique, point de vraisemblance au théâtre, point d'intérêt, par conséquent ². Le dramaturge doit être historien. Pourtant son respect pour

1. T. V, p. 406.

2. T. I, p. 13.

l'histoire n'est pas superstitieux. Sans doute il place en tête de ses tragédies les plus importants passages des auteurs qu'il a consultés; mais ce n'est point par scrupule d'historien qui cite ses textes et veut faciliter à son lecteur le contrôle, « ce n'a été que pour faire démêler l'histoire d'avec la fable ¹ ». Si, par hasard, la vérité historique choque la vraisemblance, le poète, fort de l'autorité d'Aristote, pense qu'il a le droit de choisir ². Il a même le droit de « prendre quelque licence sur l'histoire en tant qu'elle regarde les intérêts des particuliers, et leur attribuer des actions qu'ils n'ont pas faites ³ ». Il ne change pas les grands faits, ce qu'il appelle avec Aristote « les sujets reçus ⁴ ». Il ne se reconnaît pas le droit de toucher aux événements connus (et pourtant il ressuscite Sylla et en plaisante ⁵), aux « effets de l'histoire ⁶ », mais il peut modifier les causes qui les préparent, les « acheminements ». L'action principale, qui fait le fond de la tragédie, ou plutôt son dénouement, est bien conforme à l'histoire; mais tout ce qui la précède ou la prépare, c'est-à-dire en général les quatre premiers actes au moins, reste à l'entière disposition du poète ⁷. Ainsi comprise, la prétendue fidélité historique de Corneille n'est plus qu'un mot. Un art « qui polit et orne la vérité », comme dit Balzac à propos de Cinna ⁸, n'est

1. T. I, p. 4; X, p. 45.

2. T. I, p. 82.

3. T. I, p. 89.

4. T. I, p. 77.

5. T. X, p. 492.

6. T. IV, p. 416.

7. T. I, p. 77.

8. « L'empereur le fit consul et vous l'avez fait honnête homme,

pas de l'histoire, et Corneille l'avoue lui-même lorsqu'il reconnaît que « le plus beau secret de la poésie est l'ingénieuse tissure des fictions avec la vérité ¹ ». Mais jusqu'où peut aller cette altération? Corneille est assez embarrassé pour fixer des limites précises. Plus le sujet est connu, plus on doit respecter l'histoire : si, même alors, le poète croit devoir ajouter quelque chose à la vérité des faits, il faut que ses inventions aient l'air aussi vraies que la vérité elle-même ². On ne doit pas voir la soudure.

Par malheur, non content d'accommoder aux besoins de sa tragédie les événements secondaires, Corneille a manqué plus gravement encore aux devoirs d'un véritable historien. Ce qu'il dit d'Héraclius, « une pièce d'invention sous des noms véritables ³ » peut se dire de presque tout son théâtre. Corneille est de l'avis de certains auditeurs « qui mettent aisément l'histoire à quartier pour se plaire à la représentation ⁴ ». Aussi aurait-il été fort surpris d'apprendre que « ce qui frappe son esprit et attire sa prédilection, c'est avant tout l'intérêt historique. Il met les grandes leçons politiques au-dessus des personnes, l'événement avec les enseignements moraux au-dessus de l'homme, les idées particulières d'un temps et d'un pays au-dessus des passions générales et sans caractère déterminé ⁵. » S'il

mais vous l'avez pu faire par les lois d'un art qui polit et orne la vérité. » Lettre du 17 janvier 1643.

1. T. III, p. 474.

2. T. I, p. 97.

3. T. V, p. 151.

4. T. I, p. 93.

5. *Le Grand Corneille historien*, p. 14, par M. E. Desjardins.

en était ainsi, Corneille serait bien un historien, mais il ne serait plus un dramaturge, et nous y perdriions. Mais « les idées particulières d'un temps et d'un pays » ne sont pas plus fidèlement reproduites, dans son théâtre, que les événements. Corneille reconnaît que « les mœurs doivent être convenables..., le poète doit considérer... le pays de ceux qu'il introduit ¹ » ; il veut qu'un Romain parle en Romain : dans *Sophonisbe*, il se loue surtout d'avoir su observer « la fidélité avec laquelle nous devons conserver, à ces vieux illustres, ces caractères de leur temps, de leur nation et de leur humeur ² ».

Sans doute le peuple romain a eu son caractère, variant un peu avec les époques ; avant que Montesquieu l'eût tracé, Corneille pouvait le connaître ; mais l'a-t-il vu bien nettement ? Ne s'en faisait-il pas une idée subjective ? Cette grandeur uniforme qu'il prête à tous ses héros romains est plus cornélienne que romaine. Corneille n'a reproduit ni le caractère général des peuples, ni les caractères particuliers des personnages dont il suit l'histoire. Il se vante, lorsqu'il prétend ne pas « efféminer ses héros par une docte et sublime complaisance au goût de nos délicats », dût-on reprendre en lui « une ignorante et basse affectation de les faire ressembler aux originaux qui en sont venus jusqu'à nous ³ ». Mais, tout en se vantant de conserver les caractères tels qu'ils sont dans Tite-Live, il reconnaît qu'il leur prête un peu d'amour ⁴. C'est là le vice fon-

1. T. I, p. 36.

2. T. X, p. 498.

3. T. VI, p. 469.

4. T. VI, p. 464.

damental, au point de vue historique, de presque tous ses personnages romains. Sans doute il y eut à Rome un instant une société très raffinée, très élégante, divisée en petites coteries ¹; le tout Rome d'alors ressemblait un peu à la haute société du xvii^e siècle; comme elle, il aime les causeries, les médisances et les anecdotes : comme elle, il abrite mal plus d'une intrigue; l'indiscrétion est une demi-vertu mondaine, et les femmes jouent dans cette société nouvelle, fondée par le désœuvrement politique, un rôle important; tel consul doit sa fortune à la protection de grandes dames qui ne sont plus des matrones : mais l'amour est loin d'avoir l'influence qu'il aura au xvii^e siècle dans la vie réelle et dans les tragédies de Corneille : la maxime d'Euphorbe « l'amour rend tout permis ² », suivie par Turenne lui-même dans un moment d'égarement, n'est pas encore admise par les Romains du siècle d'Auguste.

Corneille n'a donc pas fait ce qu'il voulait faire, c'est-à-dire de l'histoire dramatisée. Il ne nous a pas indiqué sa méthode de travail; mais il est bien à supposer qu'il n'écrivait pas ses pièces l'œil fixé sur les textes. Si d'abord le grand artiste essayait de reproduire le type historique de son héros, bientôt il cessait de copier d'après nature; la fougue l'emportait, et sous son pinceau bientôt apparaissait une nouvelle figure, tout originale, gardant du modèle une ressemblance lointaine, affaiblie. Dans cette métempsychose littéraire, le poète, comme il s'en

1. *L'Opposition sous les Césars*, de M. Boissier, p. 78.

2. *Cinna*, v. 735.

vante¹, ressuscite bien ses héros, mais c'est son âme, sa grande âme, qu'il leur donne. Une tragédie de Corneille n'est pas une page de Tite-Live ou de Tacite mise en vers et divisée en cinq actes. Ne demandons pas au poète plus de fidélité servile qu'au peintre.

Somme toute, écrivant pour une génération qui a fait ses délices des romans de Mlle de Scudéry, Corneille ne voit dans l'histoire qu'une matière fertile en développements psychologiques, en longues conversations. Boileau aurait pu faire aussi un Dialogue des Héros de Tragédie. Sans aller jusqu'au paradoxe, sans prétendre qu'il n'y a pas plus de vérité historique dans Cinna que dans Clélie, nous pensons que le théâtre de Corneille est trop romanesque² pour être sérieusement historique : comme on disait au xvii^e siècle, ces tragédies sont de belles infidèles.

La fidélité historique, au contraire, fut le souci constant de Racine. A ses débuts, il dépasse presque la mesure³. Il pousse le scrupule jusqu'à la vérité archéo-

1. J'ai quelque art d'arracher les grands noms du tombeau.
Le grand Auguste..... lui que j'ai fait revivre.
(T. X, p. 96.)

Quelque nom favori qu'il te plaise arracher
A la nuit de la tombe.....
(T. VI, p. 122.)

2. Il est question du nom vrai d'une héroïne : « Plutarque et Appian la nomment Antistie... un évêque espagnol la nomme Aristie. Je ne doute point qu'il ne se mēprenne; mais à cause que ce nom est plus doux, je m'en suis servi... Aristie a plus de douceur, mais *il sent plus le roman*. Antistie est plus dur aux oreilles, mais il sent plus l'histoire et a plus de majesté! Quid juris? » (T. X, p. 491.) Il choisit, bien entendu, Aristie.

3. Il va jusqu'à souligner la différence entre τύραννος et βασιλεύς.

Vous serez un tyran haï de nos provinces.

— Ce nom ne convient pas aux légitimes princes.

(*Thébaïde*, v. 483.)

logique ¹, sans oublier que sur ce point la seule règle est l'approbation du public, qu'un spectateur n'est pas un lecteur, et qu'au théâtre il vaut mieux suivre la légende, si elle est acceptée, que l'histoire, si elle choque ². Les personnages d'Andromaque sont « si fameux » qu'il ne s'est permis « de rien changer à leurs mœurs ³ ». Il a « adouci un peu la férocité de Pyrrhus », mais ce Pyrrhus adouci fait sur des spectateurs délicats l'effet que produirait sur nous un Pyrrhus ressemblant à son père, « sauvage, farouche, à la poitrine velue ⁴ ». Pour que Pyrrhus paraisse féroce, il n'a pas besoin de pousser des hurlements ; qu'il élève un peu la voix devant une femme, que, devant la mère, il menace le fils de mort, qu'il refuse de se laisser attendrir par l'humiliation d'une reine ⁵, et le public du ^{xviii}^e siècle devinera en lui le vainqueur de Troie aux yeux étincelants ⁶. Mais il faut deviner, comprendre à demi-mot, retrouver l'histoire un peu cachée sous le vernis brillant des convenances. Comparons les préfaces de Britannicus à la pièce même. D'un côté c'est Tacite, avec ses brutalités ; de l'autre, Racine, avec ses réticences : les éléments sont les mêmes, mais le poète est un discret metteur en scène. La fidélité est absolue ⁷, mais la forme sauve le fond sans le déguiser.

1. T. III, p. 390, v. 1544 ; t. II, p. 387, v. 301.

2. « J'ai cru en cela me conformer à l'idée que nous avons maintenant de cette princesse. » T. II, p. 38.

3. T. II, p. 34.

4. M. Taine, *Nouveaux essais*, p. 227.

5. V. 917.

6. V. 999.

7. « J'avais copié mes personnages d'après le plus grand peintre de l'antiquité. » T. II, p. 250. « C'est Agrippine surtout que je me suis efforcé de bien exprimer. » *Ibid.*, p. 252.

Agrippine s'était prostituée à Pallas : elle l'avoue sans employer de gros mots ¹ ; elle l'avoue à son fils ; n'est-ce pas indiquer suffisamment cette impudeur que Tacite dévoile brutalement ? « Néron n'est plus un sophiste », dira-t-on ². Et toute son entrevue avec Junie ? Et sa réponse à Agrippine, que Sénèque, avec tout son esprit, ne désavouerait pas ? « Néron n'est plus artiste ? » Et ce couplet si curieux, qui vaut toutes les pages écrites sur l'esthétique de l'empereur ³ ?

Trouve-t-on que Néron parle trop bien, « que cet art et ce tact du monde l'ont tout entier transformé ⁴ ? » Nous avons déjà constaté à Rome l'existence d'une société raffinée, d'une cour où l'art de bien dire a dû paraître, puisque c'est une fleur de cour, si nous en croyons M. Taine. Néron enfin n'est-il pas poète ⁵ ? Histoire ancienne, ou histoire contemporaine, la préoccupation de Racine est toujours la même ⁶. Et, sans pousser la finesse d'odorat aussi loin que Jules Janin, qui « sent le Coran dans Bajazet, autant qu'il retrouve la Bible dans Athalie ⁷ », on peut dire que la pièce ne dément pas la préface ⁸. Il n'est même pas nécessaire d'écouter cette tragédie à côté d'une personne grave par profession (comme Jules Janin près de Lamennais)

1. Je fléchis mon orgueil ; j'allai trouver Pallas.

2. *Nouveaux essais*, p. 235.

3. A. II, sc. II, v. 385, 750. — Cf. l'*Antechrist*, de M. Renan, ch. VII.

4. *Nouveaux essais*, p. 245.

5. Perse, sat. II, v. 89.

6. La principale chose à quoi je me suis attaché, c'a été de ne rien changer ni aux mœurs ni aux coutumes de la nation. (Préface de *Bajazet*, t. II, p. 473.)

7. *Rachel et la Tragédie* (1861), p. 270 sqq.

8. La principale chose, etc., t. II, p. 473.

pour lui trouver un petit ragoût de sensualité orientale.

A quoi bon pousser plus loin ces remarques? Mithridate n'a-t-il pas la grandeur cornélienne avec la vérité historique en plus ¹?

En résumé, il est également faux de prétendre que les héros de Racine n'ont pas été un peu naturalisés français, et de soutenir que cette élégance raffinée de langage et de mœurs leur enlève toute ressemblance avec les originaux. Racine a tracé ses caractères antiques avec une main moderne, mais c'est tout; et M. Taine, qui va plus loin, semble introduire en littérature une sorte de déterminisme inconciliable avec la liberté du génie. Sa théorie de l'influence du milieu organique sur les esprits ², vraie pour les simples talents, est fausse pour les génies : ceux-ci dominent leur époque, ne subissent son influence pour ainsi dire que par leurs racines. Dans cette résurrection qui s'appelle une tragédie de Racine, les personnages reparaissent entiers; mais, avant de les présenter à Versailles, le poète, d'une main légère, essuie un peu la poussière des siècles sur les armures, et donne quelques leçons de maintien à ses héros, sans en faire des petits-maitres. C'est comme un vieux tableau dont on a ravivé les couleurs.

C'est fort suffisant pour la scène. Ne faisons pas la faute d'écouter une tragédie comme nous lirions une

1. « Il n'y a guère d'actions éclatantes dans la vie de Mithridate, qui n'aient trouvé place dans ma tragédie. » T. III, p. 46. Nous ne dirons rien de l'exactitude de Racine, dans ses pièces religieuses; ce n'est plus fidélité d'historien, mais scrupule de chrétien. Pour juger la valeur historique d'*Esther* et d'*Athalie*, il faudrait d'abord critiquer les textes que Racine a imités. Cela sort de notre compétence.

2. *Philosophie de l'art*, t. I, p. 44.

page de Montesquieu. La critique dramatique n'est pas la critique historique. Il est bien suffisant au théâtre qu'on ne choque pas les notions générales d'histoire, assez répandues pour que chaque spectateur puisse immédiatement vérifier la chose de souvenir. Le public veut être ému, même aux dépens de l'histoire ancienne. Racine écrit comme Corneille pour « l'auditeur qui, communément, n'a qu'une teinture superficielle de l'histoire ¹ ».

Tous deux modifient légèrement les caractères historiques, mais, presque toujours, en les améliorant : composée sous la royauté triomphante, la tragédie fait l'apologie de la royauté. Cela ne pouvait guère avoir d'inconvénient, tant qu'il s'agissait d'histoire ancienne. Quant à l'histoire moderne et française, elle était interdite à la tragédie ², pour deux raisons.

D'abord, si nos deux tragiques ont cherché uniquement dans le cercle forcément restreint de l'histoire ancienne des sujets trop souvent traités avant eux, cela tient à l'admiration toute naturelle mais trop servile de leurs contemporains pour tout ce qui est antique : nous retrouvons ainsi jusque dans la tragédie l'influence prolongée de la Renaissance. Le xvii^e siècle raille l'effort gigantesque de la Pléiade, mais en subit le contre-coup.

De plus, l'histoire de France n'offrait pas à nos poètes de sujet possible : on ne pouvait représenter nos anciens rois comme des Louis XIV avant Versailles ; l'erreur eût été trop forte. D'un autre côté, les montrer

1. Corneille, t. VI, p. 361.

2. *Bajazet* n'est pas une exception : le reculement de l'espace supplée à celui du temps.

tels qu'ils étaient eût été plus qu'imprudent : en 1715, Fréret est mis à la Bastille pour avoir osé dire que les premiers rois francs avaient été heureux de recevoir des Romains le titre de patrices. Peut-on concevoir Corneille ou Racine faisant représenter sous Louis XIV une tragédie comme *Henri III, la Maréchale d'Ancre*, ou le *Roi s'amuse*?

CHAPITRE VI

DE L'INTÉRÊT DE LA TRAGÉDIE POUR LES SPECTATEURS AU XVII^e SIÈCLE

Nous avons essayé de dégager la part de la convention dans la tragédie, pour montrer la partie faible de cet art si puissant, pour expliquer les différentes tentatives de révolutions littéraires, dont une seule, le Romantisme, devait réussir. Nous en trouverons une dernière raison dans ce chapitre : jusqu'à quel point la tragédie était-elle intéressante pour les contemporains?

On ne peut se dissimuler toute la difficulté de cette recherche, tout ce qu'elle a de problématique.

D'abord, nous devons essayer de dépouiller toutes nos habitudes d'esprit actuelles, oublier ce que nous avons appris au théâtre moderne, revenir en un mot à cette fraîcheur d'impressions, à cette naïveté d'un public qui n'avait pas lu Shakespeare, qui n'avait pas éprouvé les fortes émotions du drame actuel.

Il est à peine besoin de parler de ceux qui maintenant trouvent nos classiques ennuyeux : c'est la faute du

lecteur et non de l'auteur. Quelque romantiques qu'aient été nos classiques, on ne peut guère demander à Corneille, surtout à Racine, l'intérêt immédiat d'un drame.

Mais même ceux qui goûtent encore nos vieilles tragédies, sont-ils sûrs, dans leur admiration consacrée, de rencontrer juste? Notre sens critique individuel n'est-il pas émoussé par les observations et les éloges entassés depuis plus de deux siècles sur chaque vers, chaque mot de ces chefs-d'œuvre? Il est déjà difficile de juger par soi-même une pièce moderne à la troisième ou quatrième représentation. Combien davantage nous est-il malaisé d'admirer librement, spontanément, le *Cid* ou *Andromaque*?

Oublions un instant que Polyeucte et Britannicus sont des chefs-d'œuvre : tâchons de traiter nos deux grands poètes comme de simple mortels. Corneille, qui des deux semble le plus dramatique, condamne pourtant absolument un procédé très scénique : le coup de théâtre ¹, et lui préfère la lutte des sentiments. Il ne dédaigne pas, bien entendu, les situations fortes ; mais elles ne sont pour lui qu'un moyen, et non un but. S'il imagine une seconde entrevue entre Chimène et Rodrigue, c'est qu'après la première, les amants ont encore quelque chose à se dire.

Mais a-t-il voulu réaliser ce rêve de tout auteur dramatique, l'illusion? Je ne le crois pas. Il n'est personne, parmi ceux qui aiment vraiment le théâtre, qui n'ait connu ces moments d'illusion parfaite dont parle Stendhal ², qui n'ait ressenti cette émotion délicieuse : à de

1. T. I, p. 71.

2. *Racine et Shakspeare*. C. Lévy, 1882, p. 14-16.

certains instants la réalité disparaît, le rêve commence ; les acteurs font place aux personnages ; il n'y a plus ni lustre ni rampe : un monde surnaturel vient de nous apparaître.

Corneille a peut-être essayé de produire cette illusion dans ses féeries ; mais, dans ses tragédies, l'a-t-il tenté ? l'a-t-il voulu ? Je ne sais, et il est bien difficile de le savoir. Aurait-il réussi ? C'était impossible. L'uniformité seule des costumes empêche alors toute illusion. L'acteur se ressemble trop d'une tragédie à l'autre. Actuellement, lorsqu'une pièce commence, on cherche d'abord à reconnaître les acteurs à un geste connu, au timbre de la voix : puis, l'artiste reconnu, on l'oublie, pour ne plus songer qu'au personnage. Au xvii^e siècle, au contraire, l'acteur ne peut se déguiser. Le rideau se sépare : deux actrices sont en scène. Elles peuvent indifféremment commencer le *Cid*, *Horace* ou *Cinna* : rien dans leur costume n'indique la différence des pays ou des époques. Voyons-nous apparaître deux acteurs ? C'est peut-être *Polyeucte* et *Néarque* : mais c'est aussi bien *Phocas* et *Crispe*, ou *Perpenna* et *Aufide*.

De plus, on peut affirmer que les acteurs de Corneille n'étaient pas ses interprètes. Propriétaires de la pièce, ils la jouaient selon leur bon plaisir, sans prendre conseil du poète ¹. Je n'en veux pour preuves que l'entrée ridicule de l'acteur jouant *Auguste* ², et le passage si curieux de *l'Impromptu de Versailles*, où *Molière* critique le

1. Sans doute d'Aubignac dit : « Nos poètes ont accoutumé de faire repasser leurs pièces en leur présence, et d'avertir les comédiens de tout ce qu'il faut faire. » Mais Corneille ne savait pas lire ses vers.

2. T. III, p. 401. — Cf. la remarque de Voltaire.

manque de naturel, l'emphase maladroite des comédiens de l'Hôtel ¹. Sans doute ils essayaient quelquefois de donner l'illusion, mais gauchement ².

Enfin Molière, pour augmenter l'émotion, probablement, allait jusqu'à employer, dans son débit, certain procédé dédaigné maintenant ³. Le vers de Corneille y prêtait un peu : il est très scénique ⁴. Comment les acteurs le disaient-ils ? Il n'est guère possible de le savoir. Quel effet produisaient-ils en le disant ? Nous avons là-dessus quelques renseignements.

D'abord, écoutons avec confiance Corneille, toujours si plein de bonne foi dans ses confidences sur lui-même. Il n'a malheureusement parlé qu'une seule fois de l'émotion excitée par ses tragédies. Les spectateurs frémissaient, nous dit-il, à voir pour la seconde fois Rodrigue et Chimène en présence. Mais pourquoi ? Ils ne se

1. Montfleury ne manque jamais de faire remarquer tous les beaux endroits de ses rôles. (D. de Visé, cité par M. Marty-Laveaux, *Corneille*, t. VI, p. 452.) « Mets la main au côté, fais les yeux furibonds. Marche un peu en roi de théâtre. » *Fourberies de Scapin*, a. I, sc. VII. Molière était, quand il ne jouait pas lui-même la tragédie, de l'avis de Shakspeare (*Hamlet*, a. III, sc. II).

2. Dufresne agitait son casque à plumes rouges pour souligner ce vers :

Et sa tête à la main, demandant son 'salaire...

(Corneille, t. III, p. 393.)

Baron, suivant une anecdote assez improbable, pâlisait et rougissait pour commenter (à contre-sens, du reste), les vers connus du même récit, p. 392.

3. Molière...

...d'un hoquet éternel sépare ses paroles.

(*Impromptu de l'hôtel de Condé*, cité par M. Marty-Laveaux, t. IV, p. 6.)

4. Racine semble avoir reconnu cette supériorité de Corneille : « Corneille fait des vers cent fois plus beaux que les miens. » (T. I, p. 295.)

demandaient pas : que va-t-il se passer? mais, « que vont-ils se dire? ¹ ».

Le dialogue peu coupé, cet échange de discours qui n'est pas tout à fait la vraie conversation, ne paraissait-il pas un peu long, et, sans fatiguer l'attention, n'affaiblissait-il pas l'émotion? Nous avons déjà parlé de cette patience d'écouter qui distinguait les mondains d'alors : sans doute on la retrouvait au théâtre chez le public, chez les acteurs; ceux-ci devaient écouter comme on le fait dans un salon, sans souligner, sans faire des gestes. Le jeu moderne est un contre-sens, et Corneille aurait peut-être protesté contre la façon dont Rachel écoutait le récit de Valère.

Je me représente volontiers le public contemporain de Corneille, attentif, mais calme; un murmure discret aux beaux passages, quelques larmes chez les plus exaltés, et c'est tout. Il faudrait se garder de prêter à tous les spectateurs l'enthousiasme de Mme de Sévigné ². Remarquons que chez elle l'admiration grandit à mesure que l'admiratrice vieillit. Corneille a été le poète de sa jeunesse, elle a vécu un instant la vie de ses

1. « J'ai remarqué aux premières représentations qu'alors que ce malheureux amant se présentait devant elle, il s'élevait un certain frémissement dans l'assemblée qui marquait une curiosité merveilleuse, et un redoublement d'attention pour ce qu'ils avaient à se dire dans un état si pitoyable. » T. III, p. 94.

2. Voici pourtant un témoignage contraire : « Le spectateur espère et craint pour eux; il se réjouit et s'afflige avec eux... il ressent toujours, quand ils paraissent, quelque émotion d'esprit ou quelque passion selon l'état présent des affaires. » (D'Aubignac, *Pratique du théâtre*, l. IV, ch. 1.) Mais, tout cela, est-ce de l'émotion? N'est-ce pas tout au plus l'intérêt qu'exciterait un roman? Ces spectateurs sont bien naïfs, du reste : « J'ai vu dans cette occasion... une jeune fille dire à sa mère qu'il fallait avertir Pyrame que sa maîtresse n'était pas morte, quand il va se tuer, la croyant morte. » (*Ibid.*, ch. vi.)

héroïnes; elle se rappelait qu'elle avait été un instant Chimène, qui sait, Pauline même? (sa petite-fille s'appelait ainsi ¹). On comprend donc sa facilité d'émotion aux pièces de Corneille.

Enfin, quels étaient ces passages qui « enlevaient » le public? Est-ce ceux que nous applaudissons maintenant, les tirades héroïques, les vers cornéliens? Écoutons la-dessus un auditeur plus calme et moins partial que Mme de Sévigné : le prince de Conti écrit à propos de Rodrigue : « Si l'histoire le considère d'avantage par le nom de Cid et par ses exploits contre les Mores, la Comédie l'estime beaucoup plus pour sa passion pour Chimène et par ses deux combats particuliers : le récit mesme de la défaite des Mores y est fort ennuyeux ². »

Pour Cinna la remarque est plus piquante encore : « Y a-t-il personne qui ne songe plus tost à se récréer en voyant jouer Cinna sur toutes les choses tendres et passionnées qu'il dit à Émilie, et sur toutes celles qu'elle lui respond, que sur la Clémence d'Auguste, à laquelle on pense peu, et dont aucun des spectateurs n'a jamais songé à faire l'éloge en sortant de la Comédie ³. »

Enfin un dernier renseignement très probant, puisqu'il est fourni par un dévot, donne raison à Voltaire ⁴ :

« En vérité, y a-t-il rien de plus sec et de moins agréable que ce qui est de saint dans cet ouvrage?

1. « Par élégance romanesque elle l'appelait Pauline. » Saint-Simon, t. III, p. 394 (coll. Hachette).

2. *Traité de la comédie et des spectacles*. Éd. K. Wollmoller, p. 49.

3. *Ibid.*, p. 18.

4. De Polyeucte la belle âme
Aurait faiblement attendri, etc.

Y a-t-il rien de plus délicat et de plus passionné que ce qu'il y a de profane ? Y a-t-il personne qui ne soit mille fois plus touché de l'affliction de Sévère lorsqu'il trouve Pauline mariée, que du martyr de Polieucte ? Il ne faut qu'un peu de bonne foy pour tomber d'accord de ce que je dis ¹. »

Trouve-t-on suspect, en matière de théâtre, le jugement d'un dévot ? Écoutons le sceptique Saint-Évremond : « Ce qui eût fait un beau sermon, faisait une misérable tragédie, si les entretiens de Pauline et de Sévère, animés d'autres sentiments et d'autres passions, n'eussent conservé à l'auteur la réputation que les vertus chrétiennes de nos martyrs lui eussent ôtée ². »

Ainsi donc, les spectateurs d'alors ne s'extasiaient guère sur ce que nous trouvons aujourd'hui admirable dans Corneille. Les analyses psychologiques leur plaisaient plus que les coups de théâtre ; ils préféraient l'amour aux autres passions, et pour une raison très simple : l'amour au théâtre émeut plus que tout le reste ; tandis qu'on lutte contre les émotions fortes ou pénibles, et que souvent on échappe aux larmes par un rire nerveux, on se laisse aller plus facilement à l'illusion, pour une scène d'amour. Aussi, quand l'amour ardent et jeune de Rodrigue, la passion forte et plus virile de Sévère eurent fait place aux tirades froides d'un César ou d'un Antiochus, le public devint fort tiède, et il fallait tout l'aveuglement d'un vieux fidèle pour trouver dans le silence attristé des spectateurs un enthousiasme contenu ³.

1. *Traité de la comédie et des spectacles*, p. 18.

2. *De la tragédie ancienne et moderne*.

3. A la représentation de *Sophonisbe*, « les spectateurs sont sans

« Au théâtre, a dit V. Hugo, un conte d'amour vaut mieux que toute l'histoire ¹. » Le mot est juste et explique pourquoi Racine allait modifier l'intérêt de ce théâtre où l'on trouve trop d'histoire et trop peu d'amour.

La passion, dans Racine, fait trop oublier l'intérêt historique et dramatique. Il y a peu de pièces dans Corneille qui soient aussi pathétiques que Phèdre. Mais l'originalité de Racine consiste à avoir su cacher tant de force sous tant de grâce. Sans aller jusqu'à la fadeur, Racine ne force jamais les traits de ses personnages. Il émeut rarement, mais il intéresse toujours à la lecture, souvent au théâtre.

J'imagine que les lecteurs de la Princesse de Clèves devaient être les grands admirateurs de Bérénice. Mêmes observations fines et touchantes, même discrétion. Presque chaque vers de Racine contient, je ne dirai pas une idée, mais un sentiment. Les ennemis du poète eux-mêmes reconnaissaient cette supériorité ², mais ils lui contestaient la valeur des caractères. Pourtant il est impossible que tous les vers d'un rôle soient intéressants, et que le personnage soit ennuyeux. Sans doute on a pu reprocher à ses créations une certaine ressemblance monotone ³. Le jeune premier de Corneille était

cesse dans l'admiration et sentent une joie intérieure qui les retient dans un profond silence ». (*Recueil de dissertations*, par Granet, cité par M. Marty-Laveaux, t. VI, p. 431.) Après tout, ne vaut-il pas mieux se tromper ainsi, et tromper du même coup le grand poète, que d'attrister sa vieillesse?

1. *Littérature et philosophie mêlées*, p. 168.

2. « Il est impossible que M. Racine en fasse de méchants. » (Boursault, cité par M. Marty-Laveaux, t. II, p. 226.)

3. Voltaire, *Temple du goût*.

avant tout un héros, amoureux par occasion ¹; celui de Racine est soupirant de son métier. Discretion, respect, attentions délicates, passion contenue, telles sont ses qualités ordinaires. De la carte de Tendre, il ne connaît que Soumission et Empressement.

Aussi n'est-ce pas dans les caractères d'hommes qu'éclate tout le génie de Racine; il triomphe dans les rôles de femmes. Celles-ci donnent à bon droit leur nom à nombre de ses tragédies; elles y tiennent le premier rang; ce ne sont plus, comme dans Corneille, des héroïnes, hérissées de vertu : ce sont des femmes aimantes, douces, et simplement réservées. Esprit féminin par plus d'un côté, Racine s'est complu à tracer surtout des caractères de femmes.

A travers les réticences respectueuses de Louis Racine, on devine nombre de romans dans la vie de son père : c'était probablement pour expier ses erreurs de jeunesse que le poète avait épousé une femme capable elle aussi de confondre Andromaque et les Plaideurs ².

Un psychologue froid n'aurait pu décrire ainsi les passions et leurs nuances. Racine a dû faire des études d'après nature, et c'est là ce qui fit le succès de son œuvre.

Pour réussir comme il l'a fait, il fallait à notre auteur un public spécial : même au xvii^e siècle, Racine n'a pu être le poète de la foule. Il s'est gardé de la froideur, de l'ennui, par la perfection de son génie. Sans doute, ses tableaux gagnent à être vus de près; mais, même dans

1. Corneille, du reste, a-t-il un autre amoureux que Rodrigue? Tous les autres ont quarante ans dans leurs déclarations.

2. T. I, p. 494.

le lointain de la scène, ils produisent encore de l'effet, parce que, outre les petits détails merveilleux comme des miniatures, ils possèdent aussi les grandes lignes, imposantes de loin. Mais cet effort devait rester stérile. Racine, par la perfection même de son talent, ne devait pas faire école.

Maintenant, une dernière réflexion : quel que soit le génie de Corneille et de Racine, n'est-il pas surprenant qu'ils aient épuisé la tragédie, qu'elle soit née avec Corneille et morte avec Racine ¹? N'est-ce pas la condamnation de ce genre? Sans aller jusqu'au paradoxe, sans dire que la tragédie n'était pas née viable, on doit reconnaître que Corneille s'était laissé renfermer dans des bornes trop étroites. Son génie robuste avait besoin de pousser librement ses racines en tout sens : il n'a pu se développer dans le terrain étroit qu'on lui mesurait au nom d'Aristote, et il est allé s'amoindrissant.

Racine, outre la force, comme Corneille, avait une souplesse admirable : il s'est plié à toutes les exigences, il n'a même pas profité des libertés qu'on lui laissait. Il a fait un prodige, un de ces miracles qui ne se recommencent pas. Il a porté à la perfection un genre étroit, conventionnel. Après Racine on ne pouvait pas faire mieux ; il fallait donc faire autre chose.

Racine avait porté avec tant d'aisance la chaîne des trois unités qu'on avait cru découvrir dans cette gêne une grâce de plus. Il fallait briser cette entrave inutile.

Racine, au lieu de s'engager dans la voie nouvelle

1. Crébillon et Voltaire n'ont fait que se servir de l'instrument, tel que le leur avaient légué les deux grands tragiques, et sont loin de l'avoir perfectionné.

ouverte par Don Sanche, avait condamné la tragédie à n'admettre que les rois et les reines. Il fallait renoncer à l'étiquette, et ouvrir les portes de ce palais un peu désert à la foule des simples mortels, plus variés, et tout aussi intéressants.

Racine, pour rendre moins invraisemblable la dignité soutenue de ses personnages, avait eu besoin du recule-
ment du temps ou de l'éloignement de l'espace¹. La tragédie ne pouvait plus être nationale. Il fallait abolir cette dignité tragique, bannir l'antiquité classique, ouvrir le théâtre à l'histoire française.

Enfin, et surtout, il fallait affranchir l'alexandrin, dont Racine avait fait un si admirable usage, mais qui à lui seul aurait empêché toute révolution de fond; il était nécessaire de rapprocher le vers de la prose, par instants.

En un mot, après les à-peu-près de Voltaire, dans le même genre à peine modifié, après l'avortement de Diderot, après les pseudo-tragédies insipides de l'Empire, il fallait la révolution romantique.

1. « A la vérité je ne conseillerai pas à un auteur de prendre pour sujet d'une tragédie une action aussi moderne que celle-ci... on peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous. » T. II, p. 477, préface de *Bajazet*.

DEUXIÈME PARTIE

DU DRAME ROMANTIQUE

CHAPITRE PREMIER

LE ROMANTISME DE 1802 ET LE ROMANTISME DE 1830

Sans faire une histoire complète du romantisme en France, il est nécessaire de montrer comment le romantisme de 1830 se rattache au mouvement littéraire et religieux de 1802, et surtout comment il s'en sépare.

Le siècle avait deux ans lorsque parut le *Génie du Christianisme* : ce livre est avant tout une Poétique nouvelle, dont l'idée générale est indiquée au début de l'œuvre : « Il est temps que l'on sache enfin à quoi se réduisent ces reproches d'absurdité, de grossièreté, de petitesse, qu'on fait tous les jours au christianisme ; il est temps de montrer que, loin de rapetisser la pensée, il se prête merveilleusement aux élans de l'âme, et peut enchanter l'esprit aussi divinement que les dieux de Virgile et d'Homère ¹. » Le christianisme, suivant Chateaubriand, est une religion plus littéraire que le Paganisme.

1. *Génie*, 1^{re} partie, liv. I, ch. 1^{er}.

En effet, mieux que ce dernier, il fait comprendre la grandeur de la nature jusque-là rapetissée par la mythologie : « Les déserts ont pris, sous notre culte, un caractère plus triste, plus grave, plus sublime ; le dôme des forêts s'est exhaussé : les fleuves ont brisé leurs petites urnes, pour ne plus verser que les eaux de l'abîme, du sommet des montagnes ; le vrai Dieu en rentrant dans son œuvre a donné son immensité à la nature ¹. »

Outre le sentiment plus juste de la nature, de la réalité, le christianisme fait aussi la part plus belle à l'idéal, c'est-à-dire, d'après Chateaubriand, au besoin que les poètes ont d'embellir tout ce qu'ils voient : « Toujours *cachant et choisissant, retranchant ou ajoutant*, ils se trouvèrent peu à peu dans des formes qui n'étaient plus naturelles, mais qui étaient plus parfaites que la nature ; les artistes appelèrent ces formes le « beau idéal ». On peut donc définir le *beau idéal* l'art de *choisir* et de *cacher* ². »

Chateaubriand sent bien la faiblesse et le convenu d'une pareille théorie ; moins on sera obligé de choisir et de cacher, plus l'art se rapprochera de la nature : or, c'est encore le christianisme qui nous fournira des hommes et des époques où l'on n'aura rien à cacher, car rien ne sera honteux, rien à choisir, car tout sera également bon : « La chevalerie seule offre le beau mélange de la vérité et de la fiction. D'une part, vous pouvez offrir le tableau des mœurs dans toute sa naïveté : un vieux château, un large foyer, des tournois, des joutes, des chasses, le son du

1. *Génie*, II^e partie, liv. IV, ch. I^{er}.

2. *Ibid.*, l. II, ch. XI.

cor, le bruit des armes n'ont rien qui heurte le goût, rien qu'on doive ou choisir ou cacher.

« Et d'un autre côté le poète chrétien, plus heureux qu'Homère, n'est point forcé de ternir sa peinture en y plaçant l'homme barbare ou l'homme *naturel* : le christianisme lui donne le parfait héros ¹. »

Enfin le cœur humain lui-même subit, sinon l'action directe, du moins le contre-coup du christianisme : une passion est créée, ou plutôt un état d'esprit jusque-là inconnu : la nouvelle religion est triste ², et tout le monde n'a pas la force de supporter cette tristesse : certaines âmes « dégoûtées par leur siècle, effrayées par leur religion, sont devenues la proie de mille chimères ; alors on a vu naître cette coupable mélancolie... ³ ». C'est là, pour le poète chrétien, une nouvelle source d'inspiration.

De tous les genres littéraires, quel est celui que doit préférer le christianisme ? Chateaubriand les cherche dans la Bible, et n'a que l'embarras du choix. Pour lui, en effet, ce livre peut être considéré comme la source de toute littérature : la partie historique elle-même en est poétique : « Ses révolutions sont tour à tour racontées avec la trompette, la lyre, et le chalumeau ⁴. » Pourtant il n'hésite pas : « L'épopée est la première des compositions poétiques. Aristote, il est vrai, a prétendu que le poème épique est tout entier dans la tragédie, mais ne pourrait-on pas croire,

1. *Génie*, l. II, ch. XI.

2. *Ibid.*, l. III, ch. IX.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, II^e partie, l. V, ch. II.

au contraire, que c'est le drame qui est tout entier dans l'épopée?... Toute espèce de ton, même le ton comique, toute harmonie poétique, depuis la lyre jusqu'à la trompette, peuvent se faire entendre dans l'épopée. L'épopée a donc des parties qui manquent au drame : elle demande donc un talent plus universel : elle est donc une œuvre plus complète que la tragédie ¹. »

Rompant avec le paganisme littéraire du xvii^e siècle et le scepticisme du xviii^e, le romantisme de Chateaubriand est avant tout, pour le fond, une Restauration religieuse. Il indique plus résolument que Voltaire, l'histoire nationale et le moyen âge, comme sujets d'études littéraires.

Enfin, aux poètes chrétiens il montre que la nature, bien comprise, peut fournir non pas des descriptions mythologiques, mais des impressions subjectives et chrétiennes; qu'il faut substituer aux analyses psychologiques si précises de nos classiques, l'étude plus vague, mais plus moderne, de la mélancolie : le tout sous forme d'épopée.

Ce système, qui ne manquait pas de grandeur, eut de l'influence sur toute une génération. Les premières Méditations de Lamartine, le Livre Mystique d'A. de Vigny, les Odes et Ballades de V. Hugo sont, avec les Martyrs, les monuments poétiques du romantisme chrétien. Mais bientôt les nouveaux venus, de disciples allaient devenir maîtres à leur tour : à la restauration religieuse allait bientôt succéder la seconde renaissance littéraire, le romantisme de 1830.

1. *Génie*, l. I, ch. 1.

CHAPITRE II

LES THÉORICIENS DU ROMANTISME — SCHLEGEL — MADAME
DE STAËL — MANZONI — STENDHAL — LES ARTICLES DE
REVUES ET DE JOURNAUX — A. DE VIGNY — LA PRÉ-
FACE DE CROMWELL

Chateaubriand avait tenté une réaction contre le xviii^e siècle, au nom de la religion : au nom de la liberté littéraire, la génération suivante s'insurgeait contre le xvii^e siècle, considéré comme représentant du principe d'autorité, et disait : « Louis XIV a porté le principe de l'autorité sous toutes ses formes à son plus haut degré de splendeur. Je n'ai à parler ici que du théâtre. Eh bien ! le théâtre du xvii^e siècle eût été plus grand sans la pression du principe d'autorité. Ce principe a arrêté l'essor de Corneille et froissé son auguste génie ¹. » Pour cette révolution on chercha des armes partout, même en Allemagne.

On aurait pu en trouver chez nous. Au xviii^e siècle, La Motte et Diderot avaient attaqué déjà le système

1. V. Hugo, *Avant l'exil*, p. 586.

tragique ; mais leur insuccès dans la pratique éloignait de leurs théories. On aurait pu trouver tous les arguments de la préface de Cromwell, dans l'Essai sur l'art dramatique, de Mercier ; mais ce livre si curieux semble inconnu alors ¹. On passa le Rhin. Là, les ennemis du xvii^e siècle français ne manquaient pas. Le premier en date, en acrimonie, c'est Lessing ; mais son injustice, condamnée même par ses compatriotes ², devait rebuter : il avait l'air d'attaquer la tragédie parce qu'elle était française. On trouva les mêmes critiques, présentées sans parti pris, dans le cours de littérature dramatique de Schlegel, signalé par Mme de Staël en 1813.

Les lecteurs français n'étaient pas dépayés : ils retrouvaient chez Schlegel quelques idées de Chateaubriand : l'influence du christianisme sur les passions humaines ³, sur la mélancolie ⁴, la chevalerie nais-

1. Quelques citations : il vient de parler des partisans des règles : « Il faudra rire de leur engouement, si toutefois cela est permis, quand on songe qu'ils ont été dans tous les âges le fléau des arts, et les véritables assassins du génie. » (Préface, p. xi). — « Le drame... à ce mot (car les mots de tout temps ont causé de graves querelles), je vois des journalistes le proscrire, ce mot qui, selon eux, outrage le goût. » (P. 17.) — « Ce que je trouve de pernicieux dans la tragédie... ce sont ces vers orgueilleux qui, défilant les rois, insultent à la misère de la multitude. » (P. 37.) — « Ne point permettre à l'œil de cesser d'être humide : faire naître enfin à de divers intervalles le sourire de l'âme. » (P. 106.) — « Il reste à imprimer au drame un caractère d'utilité présente. » (P. 149.)

Tout en protestant contre les cinq actes (p. 252-254), contre les unités (p. 145), tout en écrivant longtemps avant Stendhal et V. Hugo « mais, dira-t-on, Corneille a suivi ces règles qui vous paraissent gênantes et inutiles, etc. » (p. 254), il était modéré : « Il faut faire parler la nature, et non la faire crier. » (P. 141.)

2. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, trad. Necker-Saussure, 1814, t. II, p. 163, 218.

3. T. I, p. 23.

4. T. I, p. 27-30.

sant de la religion et donnant naissance à une théorie nouvelle de l'amour, de l'honneur¹; les unités elles-mêmes modifiées par le christianisme, car le critique, ici un peu obscur, trouve que la poésie antique « soumet l'espace et le temps à l'empire de notre âme », tandis que la poésie moderne « consacre ces notions mystérieuses qui tiennent à la partie la plus élevée de nous-mêmes, et sont peut-être une révélation de la Divinité² ». Schlegel est plus clair quand il attaque la tragédie française. En général, il nous reproche de nous incliner sans raison devant le principe d'autorité³; il nous accuse de subir ainsi l'unité de temps⁴, l'unité de lieu⁵, dont il montre les inconvénients⁶. V. Hugo dans la préface de *Cromwell*⁷ ne fera que développer cette phrase de Schlegel : « Plusieurs tragédies françaises font naître aux spectateurs l'idée confuse que de grands événements ont lieu peut-être quelque part, mais qu'ils sont mal placés pour en être les témoins⁸. »

Essayant de définir mieux qu'on ne l'avait fait jusqu'à l'unité d'action⁹, il reproche à la tragédie tantôt de s'allonger démesurément et lentement pour remplir les cinq actes de rigueur¹⁰, tantôt d'aller trop vite et de ne pas ménager assez souvent des « moments de repos et

1. Schlegel, t. I, p. 25, 26.

2. T. II, p. 125.

3. T. II, p. 83.

4. T. II, p. 108-114.

5. T. II, p. 117-119.

6. T. II, p. 139-140.

7. T. II, p. 35.

8. T. II, p. 135.

9. T. II, p. 86-108.

10. T. II, p. 114.

de réflexion pour le spectateur ¹ » ; tous défauts amenés par une foi aveugle dans les règles : « En France, le zèle pour soutenir ces règles fameuses n'existe pas seulement chez les érudits ; c'est l'affaire de la nation entière. Tout homme bien élevé qui a sucé son Boileau avec le lait, se tient pour le défenseur-né des unités dramatiques ². » Les Français, de plus, ont le tort de confondre la froideur et la majesté dans la forme comme dans le fond. L'alexandrin en est la cause ³, et son plus grand défaut est de fuir le mot propre pour la périphrase ⁴. De là la froide éloquence des personnages ⁵.

La psychologie tragique est gênée par le respect des bienséances ⁶. On invente un personnage de pure convention : le confident ⁷. L'antique Fatalité ne dirige plus ni les événements ni les esprits, et n'est pas remplacée par l'idée moderne de la Providence.

L'histoire est faussée dans les événements et les caractères ⁸, et jamais la tragédie n'ose s'aventurer dans l'histoire moderne ⁹.

Le réquisitoire est donc bien complet : de plus, après avoir critiqué le passé du théâtre, Schlegel annonçait son avenir, esquissait le drame nouveau, romantique ¹⁰, admettant le mélange de la familiarité et de la noblesse

1. Schlegel, t. II, p. 165.

2. T. II, p. 87.

3. T. II, p. 158, 175.

4. T. II, p. 148, 149.

5. T. II, p. 158-160.

6. T. II, p. 85, 133-135, 156-160.

7. T. II, p. 166, 167.

8. T. II, p. 142-145.

9. T. II, p. 149-151.

10. T. II, p. 328-332.

dans le langage et l'esprit d'un seul personnage¹, admettant l'union du comique et du tragique dans la même pièce², l'emploi des fous de cour³, recommandant la fidélité historique, sans la faire consister dans la vérité des costumes⁴, reconnaissant enfin dans Shakspeare le maître du théâtre.

Trois choses pourtant ont nui, croyons-nous, à l'influence de Schlegel en France, et empêchent de reconnaître en lui le vrai théoricien du romantisme. Comme tous les étrangers, il ne peut comprendre complètement notre théâtre. C'est ainsi qu'il refuse à Corneille l'intelligence et le sentiment de l'amour⁵; tout en reconnaissant en général la supériorité de Racine sur Pradon⁶, il trouve la Phèdre de ce dernier supérieure en certains points au chef-d'œuvre de Racine⁷. Il sent et comprend si peu une pièce française, qu'il dit à propos de Bérénice : « Le principal défaut de la pièce est, selon moi, le rôle importun d'Antiochus⁸. »

On peut même dire qu'il ne comprend pas le théâtre, qu'il n'en est pas un véritable amateur, puisque il ne croit pas que l'illusion soit possible, fût-ce quelques instants⁹.

Enfin, tout en reconnaissant quelques traces de

1. Schlegel, t. II, 399-402.

2. T. II, p. 391, 392.

3. T. II, p. 394-396.

4. T. II, p. 362, 363.

5. T. II, p. 178, 179, 188, 189.

6. T. II, p. 204.

7. T. II, p. 147, 148.

8. T. II, p. 201.

9. T. II, p. 110.

romantisme dans Corneille ¹ et dans Voltaire ², il ne se fait pas l'apôtre du romantisme en général, et la conclusion de tout son cours est que les Allemands doivent écrire des pièces allemandes, empreintes du génie allemand, puisées dans l'histoire d'Allemagne. Tel est le romantisme de Schlegel ³.

Mme de Staël, qui fit connaître ce système en France, répète plutôt qu'elle n'invente : empruntant à Chateaubriand quelques idées sur l'influence du christianisme ⁴, elle doit surtout beaucoup à Schlegel, qu'elle avait entendu à Vienne ⁵, qu'elle cite souvent ⁶, dont elle s'inspire ⁷. Grâce à lui, elle a compris l'inutilité et les inconvénients des règles, qu'elle raille avec esprit ⁸. Elle va plus loin, et trouve la psychologie tragique incomplète, conventionnelle : « On dirait que chez nous la logique est le fondement des arts, et cette nature ondoyante, dont parle Montaigne, est bannie de nos tragédies; on n'y admet que des sentiments tout bons ou tout mauvais, et cependant il n'y a rien qui ne soit mélangé dans l'âme humaine ⁹. »

1. Schlegel, t. II, p. 182.

2. T. II, p. 154, 155.

3. Les classiques pourtant sentirent qu'un coup sérieux venait de leur être porté, et ripostèrent : mais leur champion n'était pas de taille à se mesurer avec Schlegel : ce fut l'inconnu Martine, de Genève, qui répondit dans son *Examen des tragédies anciennes et modernes*, dans lequel le système classique et le système romantique sont jugés et comparés (1834) : « Mon examen des tragiques anciens est la contrepartie du cours de M. Schlegel. » (Introduction, p. iv.)

4. *De l'Allemagne*, Didot, 1878, p. 146, 148, 369.

5. P. 366.

6. P. 177, 201, 314, 328-329, 365-368.

7. Comme Schlegel (II, 172), elle n'apprécie pas dans la tragédie le mérite de la difficulté vaincue.

8. *De l'Allemagne*, p. 181-199.

9. P. 212.

Là s'arrêtent les concessions et les théories claires. Le reste est confus et présente bien des contradictions : si elle admet qu'on doive présenter au théâtre dans un même caractère ce mélange de grandes qualités et de petits défauts qu'on voit dans la réalité ; si elle écrit : « Le vulgaire dans la nature se mêle souvent au sublime, et quelquefois en relève l'effet ¹ », elle ne comprend pas en revanche que cette opposition de passions puisse amener des oppositions de style, et ajoute : « Nous ne supporterions pas en France le mélange du ton populaire avec la dignité tragique ². » Elle n'admet même pas que l'on présente des caractères bas : « La haine et la perversité, dans une femme, sont au-dessous de l'art ; il se dégrade en les peignant ³. » D'un côté elle regrette que « la scène française soit la seule où les limites des deux genres, du comique et du tragique, soient très fortement prononcées ⁴ » ; de l'autre, elle prétend que les spectateurs français n'admettraient pas le mélange : « C'est en vain qu'on les préviendrait qu'une scène comique est destinée à faire ressortir une situation tragique : ils se moqueraient de l'une sans attendre l'autre ⁵. » Elle trouve enfin le drame inférieur à la tragédie : « Le drame est à la tragédie ce que les figures de cire sont aux statues ; il y a trop de vérité et pas assez d'idéal ; c'est trop, si c'est de l'art, et jamais assez pour que ce soit de la nature ⁶. »

1. *De l'Allemagne*, p. 188.

2. P. 260.

3. P. 233.

4. P. 317.

5. P. 184.

6. P. 196.

Ce livre manque d'idées fécondes. Mme de Staël constate les défauts sans indiquer les remèdes topiques : elle voit, par exemple, les inconvénients de l'alexandrin ¹, et conclut : « Il serait donc à désirer qu'on pût sortir de l'enceinte que les hémistiches et les rimes ont tracée autour de l'art ². » C'est revenir à la tragédie en prose.

Mme de Staël ne devine pas le grand mouvement qui va changer le but de l'artiste, et répudier la théorie de l'art pour l'art : elle ne veut pas que le théâtre vise à être utile ³. En somme, il ne devait rester de ce livre qu'une bonne idée — « En faisant connaître un théâtre fondé sur des principes très différents des nôtres, je ne prétends assurément ni que ces principes soient meilleurs, ni surtout qu'on doive les adopter en France ; mais des combinaisons étrangères peuvent exciter des idées nouvelles ⁴ », — et une bonne intention : Mme de Staël désire qu'on trouve des pièces « qui puissent ébranler à la fois l'imagination des hommes de tous les rangs ⁵ ».

Avec Manzoni, la discussion change de caractère ; jusqu'à lui elle avait été dogmatique et théorique : fallait-il croire ou non aux unités ? Manzoni se demande si elles sont bonnes pour le public, et pour l'auteur. Dans la préface du Comte de Carmagnola, et surtout dans la « Lettre à M. Chauvet sur les Unités », Manzoni, tout en s'inspirant souvent de Schlegel, expose des théories originales.

Il se plaint qu'on gâte à plaisir l'esprit du public,

1. *De l'Allemagne*, p. 139, 187, 188.

2. P. 190.

3. P. 193, 196.

4. P. 191.

5. P. 189.

qu'on lui donne des besoins factices; reprenant les arguments de Molière ¹, il montre que des spectateurs, prévenus en faveur des règles, ne peuvent plus juger impartialement, « car, recevoir l'impression pure et franche des ouvrages de l'art, se prêter à ce qu'ils peuvent offrir de vrai et beau, indépendamment de toute théorie, est un effort bien difficile et bien rare pour ceux qui en ont une fois adopté une ² ».

Or, pourquoi sacrifier des beautés originales aux avantages contestables des règles? On peut déjà se demander si l'action profite des unités de temps et de lieu. Manzoni va plus loin, et prouve qu'elles nuisent à la vérité historique, les événements réels se passant rarement en vingt-quatre heures et en un seul lieu ³. Elles faussent la vérité psychologique; car, pour faire agir les héros de théâtre plus rapidement que les hommes, il faut ou donner aux passions qui les animent une énergie factice ⁴, ou employer presque uniquement la plus forte de toutes, l'amour, qu'il n'est pas nécessaire d'exagérer, pour en faire une passion théâtrale ⁵. Pourtant l'amour lui-même ne devient-il pas quelquefois, dans la tragédie française, tyrannique jusqu'à la brutalité, singulier jusqu'à la monstruosité? Et Manzoni le prouve par une analyse extrêmement curieuse d'Andromaque ⁶.

Sa conclusion est qu'il faut se défier des lois géné-

1. *Critique de l'École des femmes*, sc. VII : « Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles, etc. »

2. *Théâtre* (Charpentier 1874), p. 115.

3. P. 136-150.

4. P. 152-154.

5. P. 157.

6. P. 159-165.

rales; que chaque sujet a besoin de règles particulières ¹; qu'une révolution est donc nécessaire. Tout en préférant pour son compte personnel la tragédie ², il prédit le drame de 1830 : « Les hommes nés avec du génie en viendront à la fin à s'indigner des entraves qui les empêcheraient de rendre fidèlement les conceptions où ils verraient leur gloire et les progrès de l'art ³. » La révolution qu'il présentait n'était pas pour l'effrayer : « Où s'arrêtera-t-on? On n'ira pas trop loin; la nature y a pourvu; elle a posé des bornes, et l'art du poète consiste à les connaître ⁴. »

Ces idées, exprimées dans un excellent style, devaient se répandre en France pour deux raisons : elles venaient d'un étranger; cet étranger témoignait, pour la France et sa littérature, une admiration sincère, une réelle affection ⁵.

Avec Stendhal, le progrès des théories romantiques s'arrête un instant : la confusion commence. Le livre d'H. Beyle, « Racine et Shakspeare », appartient à la catégorie des livres trop loués qui ménagent une déception au lecteur. Son moindre défaut est d'être original. Stendhal se vante presque de n'être qu'un traducteur ⁶. Assurément il a beaucoup emprunté à Johnson ⁷, à Schlegel ⁸, à Manzoni ⁹.

1. *Théâtre*, p. 114, 166-168.

2. P. 123.

3. P. 174.

4. P. 173.

5. P. 178.

6. *Racine et Shakspeare*, p. 249.

7. P. 141.

8. P. 26.

9. P. 19, 40, 234.

Certaines théories personnelles à Stendhal sont fort contestables. Il serait imprudent de prendre au sérieux sa grande définition des deux genres ennemis : « Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères ¹. »

Stendhal n'apporte en réalité que deux idées justes et nouvelles ² : en général, « il faut que chaque peuple ait une littérature particulière et modelée sur son caractère particulier, comme chacun de nous porte un habit modelé pour sa taille particulière ³ » ; en particulier, il prétend que « les courts moments d'illusion parfaite se trouvent plus souvent dans les tragédies de Shakspeare que dans les tragédies de Racine ⁴ », et que l'on doit à l'avenir travailler à multiplier ces instants d'illusion ⁵.

Voilà quelque chose, mais en fin de compte c'est bien peu ; car nous n'avons plus à signaler que des théories fausses ou des prophéties manquées.

Pour le passé, Stendhal attaque la psychologie de Racine, moins finement que le critique italien ⁶ ; pour l'avenir, il n'admet pas le mélange du tragique et du

1. *Racine et Shakspeare*, p. 33.

2. Encore la première des deux pourrait-elle être rattachée au système de Schlegel.

3. *Racine et Shakspeare*, p. 247.

4. P. 16.

5. P. 3 ; il se contredit du reste, p. 236.

6. P. 89.

comique ¹, mais prédit que « notre tragédie nouvelle ressemblera beaucoup à Pinto, le chef-d'œuvre de M. Lemercier ² ». Il ne croit pas que l'on puisse tirer des tragédies de l'histoire de France, tant que la royauté subsistera ³, mais rêve des pièces sur la Mort de Jésus-Christ ⁴, sur le Retour de l'île d'Elbe ⁵, tout en proclamant que la politique est impossible au théâtre, et produit l'effet « d'un coup de pistolet au milieu d'un concert ⁶ ».

Mais la plus grande erreur de Stendhal est d'avoir condamné sans réserve les pièces en vers : remarquant que « de nos jours, le vers alexandrin n'est le plus souvent qu'un cache-sottises ⁷ », au lieu d'en conclure, comme Lamartine, qu'il fallait « le perfectionner, l'assouplir ⁸ », il propose de le supprimer; et ce n'est pas une boutade, comme chez Mme de Staël : Stendhal répète ses anathèmes à chaque page ⁹, c'est l'idée maîtresse de son livre, et cela seul suffirait à montrer la faiblesse de son influence ¹⁰.

Nous ne retrouverons dans la préface de Cromwell que trois ou quatre idées de Stendhal : la condamnation

1. *Racine et Shakspeare*, p. 218.

2. P. 40, cf. p. 157, 183.

3. P. 94, 95.

4. P. 219.

5. P. 225.

6. P. 185.

7. P. 2.

8. Lettre de Lamartine à propos de « *Racine et Shakspeare* », 19 mars 1823, citée p. 129.

9. *Racine et Shakspeare*, p. 16, 35, 36, 90, 91, 95, 109-114, 126, 127, 159, 161, 166, 175, 178, 183, 195, 196, 199, 201, 202, 203, 204, 220-222, en note, 225, 291, 292.

10. De là la déception qu'il éprouva à *Hernani*, p. 292, 293, et certaines plaisanteries indirectes contre V. Hugo, p. 152-153.

de la tirade ¹, l'admiration pour la facilité avec laquelle Racine porte les chaînes classiques ², cette théorie que Shakspeare doit être un exemple, mais non un modèle ³, enfin une protestation contre le « bégueulisme, puisqu'il faut l'appeler par son nom », ainsi défini : « l'art de s'offenser pour le compte des vertus qu'on n'a pas... l'art de jouir avec des goûts qu'on ne sent point ⁴ ».

Ce livre eut pourtant de l'influence sur les lecteurs déjà excités par Chateaubriand, Schlegel, Mme de Staël, Manzoni.

Désormais on peut constater en France, un mouvement, déjà politique et littéraire chez les uns, purement littéraire encore chez les autres : d'abord simple inquiétude d'esprit, ennui du connu, désir du nouveau : « On commence en effet à ressentir de tous côtés une curiosité vague pour tout ce qui est neuf et inconnu ⁵ ».

Une école nouvelle se forme, ne sachant pas encore ce qu'elle veut, ce qu'elle croit, troupe sans chefs, partisans isolés, escarmouchant pour une cause qu'ils ne connaissent pas très bien, mais n'attendant, pour devenir une armée, livrer des batailles, et remporter la victoire, que d'avoir un général.

On ne connaît nettement qu'une seule chose : l'ennemi, le « classicisme », et, comme de tous les genres classiques la tragédie est encore le plus vivant, c'est sur elle que va bientôt se concentrer l'effort des assaillants : le théâtre est le corps même de la place; il faut l'em-

1. *Racine et Shakspeare*, p. 158.

2. P. 181.

3. P. 39, p. 219 en note.

4. P. 56.

5. *Revue française*, t. IV, p. 97.

porter pour pouvoir crier victoire : « Ce que le public veut, c'est une pensée dramatique en harmonie avec le moment présent, avec la disposition des esprits ¹. »

Déjà quelques idées, jusque-là confuses, commencent à se préciser : en présence de l'art pompeux du xvii^e siècle, on éprouve le besoin de la simplicité, et même on rêve déjà le mélange des deux tons : « La liberté des sentiments et des idées, celle qui permet de s'élever au sublime pour redescendre au familier... d'unir le tragique au ridicule... manque plus que toute autre à l'école française. Ce doit être sa première conquête ². » On pourrait multiplier les citations de ce genre, parce que les idées nouvelles sont alors dispersées partout : c'est leur force et leur faiblesse. Elles sont populaires, mais elles ne sont pas concentrées. Tandis que les classiques ont un corps de doctrine, un credo et une orthodoxie littéraire, l'Art poétique de Boileau, les romantiques n'ont que des articles de journaux, de revues, quelques pages de livres. Dans ce désarroi on alla jusqu'à refaire le livre de Boileau « à l'usage du xix^e siècle ³ ».

C'était insuffisant ; de plus il fallait se hâter ; en France, la foule s'impatiente vite ; elle pourrait se lasser de ces apôtres qui s'agitent et n'aboutissent pas : « Le public attend, peut-être avec plus de curiosité que d'espérance : enfin les esprits sont en mouvement. La littérature est à la veille d'un dix-huit Brumaire. Mais

1. *Revue française*, t. X, p. 59.

2. *Ibid.*, t. IV, p. 100.

3. *L'Art Poétique, à l'usage du XIX^e siècle*, par Antoine Giguet, cité par le *Globe*, 12 août 1826.

Dieu sait où est Bonaparte. *Exoriare aliquis!* ¹ »

Ce quelqu'un ne fut pas A. de Vigny. Il écrivit en 1827, comme préface de *Cinq-Mars*, des « Réflexions sur la Vérité dans l'Art », qui n'étaient pas destinées à faire époque. En effet, loin d'être un manifeste romantique, ces quelques pages contiennent la pure doctrine classique.

En psychologie, il n'admet pas les caractères mélangés de bien et de mal : « Si un homme me paraît un modèle parfait d'une grande et noble faculté de l'âme, et que l'on vienne m'apprendre quelque ignoble trait qui le défigure, je m'en attriste, sans le connaître, comme d'un malheur qui me serait personnel, et je voudrais presque qu'il fût mort avant l'altération de son caractère ². » Conséquence : la « Muse » doit raconter la vie de ce personnage « selon la plus grande idée de vice ou de vertu que l'on puisse concevoir de lui, réparant les vides, voilant les disparates de sa vie, et lui rendant cette unité parfaite de conduite que nous aimons à nous représenter même dans le mal ³ ».

En histoire, « l'art ne doit jamais être considéré que dans ses rapports avec la beauté idéale. Il faut le dire : ce qu'il y a de vrai n'est que secondaire, c'est seulement une illusion de plus dont il s'embellit, un de nos penchants qu'il caresse. Il pourrait s'en passer, car la vérité dont il doit se nourrir est la vérité d'observation sur la nature humaine, et non l'authenticité du fait. Les noms des personnages ne font rien à la chose ⁴. » De pareilles

1. *Le Globe*, 17 mai 1825.

2. *Cinq-Mars*, t. I, p. 13, 14.

3. *Ibid.*, p. 14.

4. *Ibid.*, p. 16.

théories étaient un pas en arrière. Enfin parut la préface de Cromwell, « et tout quatre-vingt-treize éclata ¹ ». La révolution pouvait commencer en effet : maintenant les révolutionnaires savaient ce qu'ils voulaient.

On a contesté l'originalité de cette préface ; on a montré que ses théories se trouvent déjà dans Schlegel, dans Mme de Staël, dans Manzoni, dans Stendhal ². L'énumération est loin d'être complète : il y manque par exemple Mercier, Johnson et sa vigoureuse préface de Shakspeare, parmi les auteurs déjà anciens, et, parmi les contemporains, les débutants, qui vont se faire connaître dans ces luttes ardentes ³.

Le grand mérite de la préface, ce qui fit son succès immédiat, ce qui lui donne encore de la valeur, c'est justement qu'elle résume d'une façon étincelante, dans une forme superbe, des théories éparses et mal exprimées : toutes ces idées, qui, disséminées, n'avaient aucune force, firent balle.

De là l'enthousiasme de la nouvelle école, qui prit pour un créateur celui qui n'était encore qu'un grand vulgarisateur. N'est-ce pas du reste un mérite singulier ? Et que sert d'avoir trouvé une idée si on ne sait pas l'exprimer, la faire comprendre ? « La préface de Cromwell, dit Th. Gautier, rayonnait à nos yeux comme les tables de la loi sur le Sinaï ⁴. » L'enthou-

1. *Contemplations*, t. I^{er}. Réponse à un acte d'accusation.

2. M. Biré, *Victor Hugo avant 1830*, p. 431, sqq.

3. Sans compter les esprits de transition, comme Nodier. Le *Globe* disait excellemment : « C'est l'exposition d'une nouvelle poétique de drame. Je dis nouvelle, quoique beaucoup d'idées qui sont aujourd'hui à la mode, s'y trouvent reproduites. » 6 décembre 1827.

4. *Histoire du romantisme* (Charpentier, 1884), p. 5.

siasme est le même chez les plus humbles soldats de l'armée romantique : un perruquier se suicide en laissant ce testament : « A bas les Vêpres siciliennes, et vive Cromwell ¹. »

Un lecteur plus calme constatera qu'il y a, dans la préface, trois parties bien distinctes : des imitations, des erreurs originales, des vérités nouvelles.

Chateaubriand, le seul contemporain qui soit cité par son nom, et fort respectueusement ², fait encore sentir son influence : c'est l'esprit plein du Génie du Christianisme, que V. Hugo écrit : « La Bible, ce divin monument lyrique, renferme, comme nous l'indiquions tout à l'heure, une épopée et un drame en germe, les Rois, et Job ³. » Le sentiment religieux devient pour V. Hugo comme pour Chateaubriand la source de la poésie lyrique ⁴; et, plus spécialement, le christianisme donne à la littérature un genre nouveau, le drame ⁵; un sentiment nouveau, la mélancolie ⁶. Manzoni peut réclamer comme sienne cette idée que, « il n'y a ni règles ni modèles; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions propres à chaque sujet ⁷ ». Le poète « a pour habitude de suivre à tout hasard ce qu'il prend pour son inspiration et de changer de

1. J. Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, t. III, p. 209.

2. « On quittera, et c'est M. de Chateaubriand qui parle ici, etc. », p. 73. Magister dixit.

3. Préface, p. 28.

4. *Ibid.*, p. 8, 9.

5. *Ibid.*, p. 30, 31.

6. *Ibid.*, p. 12-15.

7. *Ibid.*, p. 44.

moule autant de fois que de composition ¹ ». Quant à Stendhal, il a légué à V. Hugo, outre sa haine pour La Harpe ², quelques plaisanteries sur les périphrases de la tragédie impériale ³, une protestation contre le « bégueulisme » qui devient la « bégueulerie ⁴ », et la condamnation, peu sincère au fond, de la tirade ⁵. V. Hugo répétera encore, après Stendhal, qu'il ne faut imiter personne, pas même Shakspeare ⁶, qu'il faut un théâtre nouveau pour la génération qui a vu Napoléon : « La queue du XVIII^e siècle traîne encore dans le dix-neuvième; mais ce n'est pas nous, jeunes hommes qui avons vu Bonaparte, qui la lui porterons ⁷. » Seulement le disciple va un peu plus loin que le maître, et ne semble pas éloigné de croire que Napoléon a été un précurseur du romantisme ⁸.

Enfin, V. Hugo reconnaît, en tête de son étude sur les unités, que « des contemporains distingués, étrangers et nationaux, ont déjà attaqué, et par la pratique, et par la théorie, cette loi fondamentale du code pseudo-aristotélétique ⁹ ». Finalement, V. Hugo doit à ses prédécesseurs un dernier avantage : il plaide une cause gagnée d'avance : il reconnaît qu'il écrit pour « ce public dont l'éducation est si avancée, et que tant de remarquables écrits, de critique ou d'applica-

1. Préface, p. 59.

2. *Ibid.*, p. 18, 42, 46, 70.

3. *Ibid.*, p. 51, 52.

4. *Ibid.*, p. 51.

5. *Ibid.*, p. 53.

6. *Ibid.*, p. 43.

7. *Ibid.*, p. 71.

8. *Ibid.*, p. 33.

9. *Ibid.*, p. 34.

cation, livres ou journaux, ont déjà mûri pour l'art ¹ ».

Même quand il répète, V. Hugo est original, par sa forme : il traduit en images brillantes des idées quelquefois obscures; et l'on peut penser de cette préface ce que Vigny disait, en général, à propos du style : « La société sent de vagues besoins et de vagues désirs. Si une pensée nous satisfait, c'est par sa forme qu'elle excite l'enthousiasme et se perpétue. Cette forme est l'œuvre et la propriété de l'auteur, qui lui seul est créateur ². »

V. Hugo fit oublier ses prédécesseurs : la Gazette de France, qui s'indigne de l'éloge de Shakspeare, inspiré par Stendhal, ajoute : « Les personnes qui ne partageront pas les idées émises dans ce dernier passage... ne pourront au moins en contester la nouveauté. C'est pour la première fois, sans doute, qu'on a imaginé de mettre l'auteur de quelques drames spirituels et libertins sur la même ligne que Molière et Corneille ³. » C'était là le résultat ordinaire de ses préfaces, écrites en un style violent, mais superbe : « Elles lui ont joué le mauvais tour de ces costumes étranges qui, signalant dans la bataille le soldat qui les porte, lui attirent tous les coups ⁴. »

En majeure partie, du reste, cette préface est originale. En particulier, quelques erreurs commises par le poète encore jeune lui sont bien personnelles. Pour

1. Préface, p. 70.

2. Vigny, *Journal*, p. 437, 438.

3. Article cité dans *Victor Hugo raconté*, t. II, p. 146.

4. Préface, p. 6.

prouver deux ou trois idées générales, fort inutiles, V. Hugo invente une nouvelle histoire littéraire.

Faut-il démontrer que l'épopée remplit la littérature antique? Pindare devient « plus épique que lyrique », Hérodote « est un Homère ¹ », le chœur n'est plus qu'une inutilité dans la tragédie grecque ².

Pour nous convaincre que dans tout pays le lyrisme précède toujours l'épopée, qui est toujours suivie du drame, Chapelain deviendra un véritable poète épique, et la Pucelle, quoique publiée en 1656, précédera le Cid, Horace, Cinna et Polyeucte : « En France, Malherbe avant Chapelain, Chapelain avant Corneille ³. »

Pour prouver que le christianisme est bien une religion littéraire, qu'il a révélé au monde le comique, le laid, le grotesque, en un mot, pour escamoter toute la comédie antique, il ne faut à V. Hugo qu'une métaphore et une comparaison : « A côté des chars olympiques, qu'est-ce que la charrette de Thespis? Près des colosses homériques, Eschyle, Sophocle, Euripide, que sont Aristophane et Plaute? Homère les emporte avec lui, comme Hercule emportait les Pygmées, cachés dans sa peau de lion ⁴. »

Et le pire, c'est que le poète croit raisonner : il trouve qu'il serait « ridicule de mêler les fantasques rapprochements de l'imagination aux déductions sévères du raisonnement ⁵ ».

1. Préface, p. 10.

2. *Ibid.*, p. 10, 11.

3. *Ibid.*, p. 27.

4. *Ibid.*, p. 19.

5. *Ibid.*, p. 28.

Il est inutile du reste d'énumérer toutes ces erreurs ¹ : V. Hugo, en écrivant sa préface, a été plus poète que prosateur; en proie à une sorte de fièvre lyrique, il a rédigé, en style d'oracle, la nouvelle religion littéraire : bacchatur vates.

Cette fougue entraîne l'auteur, même lorsqu'il arrive à la partie sérieuse et raisonnée de sa préface : la théorie du grotesque.

Qu'entend-il par là? Sans définir le mot, il fait comprendre la chose : « D'une part, il (le grotesque) crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon ². » Je ne crois pas pourtant que l'on puisse distinguer ici le créateur de sa création; voici plutôt la vraie pensée du poète : le grotesque, c'est ou le difforme et l'horrible, ou le comique et le bouffon.

Sans critiquer l'histoire du grotesque tentée par V. Hugo (puisque'il s'agit avant tout de l'avenir et non du passé de la littérature), voyons quel parti il prétend tirer de cet élément nouveau.

Le grotesque, existant dans la réalité, doit se retrouver dans le drame, parce que « tout ce qui est dans la nature est dans l'art ³ ». Cet axiome n'est ni d'un réaliste, ni d'un « naturiste »; car V. Hugo ajoute « qu'il faut reconnaître, sous peine de l'absurde, que le domaine de l'art et celui de la nature sont parfaitement distincts ⁴ ». Il le prouve, sinon par une idée, du

1. Citons pourtant un raisonnement singulier sur les règles : l'unité d'action « exclut les deux autres. Il ne peut pas plus y avoir trois unités dans le drame que trois horizons dans un tableau ». (P. 38.)

2. Préface, p. 19.

3. *Ibid.*, p. 31.

4. *Ibid.*, p. 47.

moins par une image : « Le drame est un miroir où se réfléchit la nature. Mais, si ce miroir est un miroir ordinaire, une surface plane et unie, il ne renverra des objets qu'une image terne et sans relief, fidèle, mais décolorée : on sait ce que la couleur et la lumière perdent à la réflexion simple. Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme ¹. » En d'autres termes, l'art est la nature modifiée par le génie.

D'après ce principe, quelle importance le grotesque doit-il avoir dans le drame?

D'abord, quelle place doivent laisser au sublime le difforme et l'horrible? V. Hugo croit qu'au xvi^e siècle on est allé trop loin ², jusqu'à faire prédominer le grotesque sur le sublime; mais « le type du beau reprendra bientôt son rôle et son droit, qui n'est pas d'exclure l'autre principe, mais de prévaloir sur lui. Il est temps que le grotesque se contente d'avoir un coin du tableau ³... »

Quant au comique et au bouffon, ils ne seront plus relégués dans un genre à part; ils feront irruption dans la tragédie; ainsi, au lieu d'avoir d'une part, « des abstractions de vices, de ridicules; de l'autre, des abstractions de crime, d'héroïsme et de vertu », on aura « quelque chose à représenter, l'homme; après ces tragédies et ces comédies, quelque chose à faire, le

1. Préface, p. 47, 48.

2. V. Hugo cite là-dessus, dans un ordre singulier, Arioste, dont l'œuvre parait en 1516, puis Cervantes (1604), puis Rabelais (1532).

3. Préface, p. 25, 26.

drame ¹ ». Le spectateur ne perdra rien à ce mélange : « Que fait-on, en effet, maintenant ? On divise les jouissances du spectateur en deux parts bien tranchées. On lui donne d'abord deux heures de plaisir sérieux, puis une heure de plaisir folâtre... ; que ferait le drame romantique ? Il broierait et mêlerait artistement ces deux plaisirs ². »

Ce mélange d'éléments disparates devient une règle, même pour les caractères ; au lieu de chercher l'intérêt psychologique dans la simplicité, d'imposer au besoin à un personnage de l'histoire une unité morale qu'il n'avait pas, le dramaturge romantique doit s'efforcer de reproduire la complexité des caractères réels, avec leurs contradictions, leurs faiblesses, leur mélange de grandeur et de petitesse, « car les hommes de génie, si grands qu'ils soient, ont toujours en eux leur bête, qui parodie leur intelligence. C'est par là qu'ils touchent à l'humanité, car c'est par là qu'ils sont dramatiques ³. »

Il semble que V. Hugo recommande cette variété dans les caractères, par respect pour la réalité historique. Ses idées, pourtant, sur la fidélité à l'histoire sont loin d'être arrêtées. Sans doute il prétend que le drame doit être une résurrection : il faut que l'auteur « interroge les chroniques, s'étudie à reproduire la réalité des faits, surtout celle des mœurs et des caractères, bien moins léguée au doute et à la contradiction que les faits ⁴ ».

1. Préface, p. 32.

2. *Ibid.*, p. 69.

3. *Ibid.*, p. 32, 33.

4. « Le but de l'art est presque divin : ressusciter s'il fait de l'histoire ; créer s'il fait de la poésie. » Préface, p. 48.

Mais, d'un autre côté, nous voyons le poète préférer les époques obscures, où, nul document contemporain n'éclaircissant les choses, « la liberté du poète en est plus entière, et le drame gagne à ces latitudes que lui laisse l'histoire ¹ ». Même contradictions dans les notes de la préface ; elles nous apprennent à la fois que « il est peu de vers de cette pièce qui ne puissent donner lieu à des extraits d'histoire, à des étalages de science locale », et que, « dans les œuvres d'imagination, il n'est pas de *pièces justificatives* ² ». Il faut se garder, dit V. Hugo, de chercher de l'histoire pure dans le drame, fût-il historique ; et pourtant « on est étonné de lire dans M. Goethe les lignes suivantes : « Il n'y a point à « proprement parler de personnages historiques en « poésie. » — On sent où mènerait cette doctrine, prise au sérieux : droit au faux et au fantastique ³. »

Ne nous étonnons pas de ces contradictions, de cette obscurité sur un détail : dans l'ensemble, la préface est confuse, lorsqu'elle affirme ; elle n'est précise que dans ses négations. Nous constatons, pour les théories du romantisme, ce que nous avons annoncé pour sa pratique : les romantiques veulent détruire, faire autre chose que ce qui existe. Ont-ils l'intention de composer une poétique nouvelle ? Non pas : ils veulent surtout renverser l'ancienne. V. Hugo « a d'abord eu bien plutôt l'intention de défaire que de faire des poétiques ⁴ ». « Ce qu'il faut détruire avant tout, c'est le

1. Préface, p. 63.

2. *Draine*, t. I, p. 545, 546.

3. *Ibid.*, p. 550-552.

4. Préface, p. 59.

vieux faux goût. Il faut en dérouiller la littérature actuelle ¹. » Cette préoccupation est générale : « Tout le monde était d'accord sur un point, c'est que, si l'on ne savait pas encore ce qu'on voulait, on savait au moins ce dont on ne voulait plus ². »

Sur un point seulement Victor Hugo se sépare du romantisme naissant : son instinct de poète l'emporte sur la logique du système négatif, et, quoique la tragédie soit en vers, Victor Hugo ne conclut pas avec Stendhal que le drame doit être en prose : « Si le faux règne en effet dans le style comme dans la conduite de certaines tragédies françaises, ce n'était pas aux vers qu'il fallait s'en prendre, mais aux versificateurs. Il fallait condamner non la forme employée, mais ceux qui avaient employé cette forme ; les ouvriers, et non l'outil ³. »

Sauf cette exception unique, la préface était une arme de combat ⁴ ; elle pouvait détruire, mais non pas fonder ; car, si nous essayons de condenser ces formules nuageuses, voici quelle doit être, pour arriver à l'unité dramatique, la marche à suivre : en parcourant tout l'espace nécessaire, en vivant devant nous tout le temps qu'il faudra, des personnages nombreux, ayant la grandeur épique et le souffle lyrique, unissant les défauts et les faiblesses physiques aux qualités et aux beautés morales, mêlant dans leurs propos et dans leurs

1. Préface, p. 71.

2. Alexandre Dumas, *Théâtre*, t. I, p. 22.

3. Préface, p. 53.

4. Dans cette bataille, personne, je crois, ne fit remarquer une contradiction pourtant singulière entre les idées de la préface de *Cromwell*, et les théories de la préface des *Odes* (février 1824), préface dans laquelle V. Hugo se posait en conciliateur.

actes le sublime au grotesque, devront collaborer à une action simple qui donnera aux spectateurs l'illusion de la nature, de la réalité.

Tel est le drame défini par le poète; sa raison vaut moins que son imagination, car voici le drame qu'il rêve : « C'est une grande et belle chose que de voir se déployer avec cette largeur un drame où l'art développe puissamment la nature, un drame où l'action marche à la conclusion d'une allure ferme et facile, sans diffusion et sans étrangement; un drame enfin où le poète remplisse pleinement le but multiple de l'art, qui est d'ouvrir au spectateur un double horizon, d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes ¹. » Mais que valent, en matière de théâtre, les imaginations ou les rêves? Au fond, Victor Hugo devait se rendre compte que toutes les poétiques peuvent se résumer dans un mot : ayez du talent. « Dans des questions de ce genre, il n'y a qu'une solution. Il n'y a qu'un poids qui puisse faire pencher la balance de l'art, c'est le génie ². »

1. Préface, p. 48, 49.

2. *Ibid.*, p. 56.

CHAPITRE III

HERNANI — LE VERS — LA PROSE — LE DIALOGUE
LE MONOLOGUE — LA NARRATION

Nous ajouterons : une œuvre de génie.

En effet, les classiques, battus dans les discussions théoriques, pouvaient se retrancher derrière Corneille, Racine, et s'écrier : Faites-en autant ! Leurs adversaires étaient forcés de répondre : « Quel dommage que ce drame (Cromwell) n'en soit pas un ! ce serait peut-être le chef-d'œuvre que nous attendons tous impatiemment ¹. » Et, pendant que les romantiques se désolaient, ne voyant rien venir, les classiques triomphaient dédaigneusement, prenant en pitié leurs adversaires, allant jusqu'à dire : « Le romantisme n'est point un ridicule : c'est une maladie, comme le somnambulisme ou l'épilepsie ². »

Sans doute on avait Shakspeare, et les romantiques ne

1. *Revue française*, t. VII, p. 237. Le *Globe* le juge à sa valeur : « Si ce n'est pas un bon ouvrage, c'est une admirable étude. » 2 février 1828.

2. Cyprien Desmarais, cité par le *Globe*, 11 juin 1823.

se faisaient pas faute de le vanter, comme le seul maître. C'est même à ce moment que commence la naturalisation du poète anglais en France. Mais Shakspeare n'était pas encore Français : c'était un fils de « la perfide Albion ». On ne pouvait donc tout au plus que le mettre sur le même rang que Racine. Le Globe lui-même n'aurait jamais admis qu'en face de Shakspeare Racine n'était qu'un polisson : « Ne sacrifions point Shakspeare à Racine, ni Racine à Shakspeare : ce sont deux puissants dieux. Pourquoi en faire des dieux ennemis ¹ ? » De plus, l'œuvre de Shakspeare était conçue en dehors des règles : il fallait quelque chose qui fût fait directement contre les règles : « Dirigeons tous nos efforts contre ces retranchements. Que la règle des unités, la séparation des genres... s'écroulent l'une après l'autre sous les coups du bon sens ; et, maîtres de la place, nous n'aurons plus qu'à entonner le *Te Deum* d'usage. Ce sera au génie à faire le reste ². » Mais on était encore fort loin de ce *Te Deum*, et les romantiques avaient beau se demander :

Qui de nous, qui de nous va devenir un dieu ?

Ou encore : « Ne paraîtra-t-il pas, ce réformateur de la scène française ? ³ » Rien ne paraissait. En attendant le génie espéré, on prit ce qu'on trouva. Pour battre en brèche la règle des vingt-quatre heures, on fit « Julien ou Vingt-cinq ans d'entracte ⁴. » A ce moment, on a

1. *Globe* du 9 juillet 1825.

2. *Ibid.*, 27 octobre 1825.

3. *Revue française*, t. IV, p. 110.

4. *Globe*, 14 janvier 1826.

tellement besoin d'un drame qui fasse époque, que le Globe salue « Trente ans ou la Vie d'un joueur » comme le coup de grâce de la tragédie : « Le mélodrame la tue, le mélodrame libre et vrai, plein de vie et d'énergie, tel que le fait M. Ducange ¹. » Même le Henri III, de Dumas, quoique bien supérieur, ne fut pas le coup de tonnerre attendu ². La pièce plut, mais ne fut pas un succès décisif³; elle était en prose : séduits par la préface de Cromwell, les jeunes gens voulaient un drame en vers.

Les romantiques en étaient encore à attendre leur chef-d'œuvre. C'est au milieu de cette attente générale des amis, des ennemis, qu'Hernani apparut. De bonne ou de mauvaise grâce tout le monde est obligé de reconnaître le succès de la pièce : « Les spectateurs étaient au niveau des acteurs, qui ont joué comme des épileptiques ⁴. » C'est qu'en effet Hernani était le sauveur promis et attendu : « On demandait aux romantiques un succès : M. Victor Hugo vient de répondre. La carrière est ouverte ⁵. »

L'enthousiasme fut tel que l'on songea à comparer les débuts du jeune poète à ceux de Corneille : « Pour cette génération, Hernani a été ce que fut le Cid pour

1. *Globe*, 23 juin 1827.

2. « Le public s'est plu à cette peinture comme à tout ce qui est dédain du passé... Autrefois, disait l'autre jour quelqu'un, la tragédie représentait les infortunes des princes et les ridicules des citoyens : aujourd'hui, il nous faut les drames pour les infortunes des citoyens, et les pièces historiques pour les ridicules des princes. » (*Revue française*, t. X, p. 72.)

3. « Tout son théâtre est ainsi fait, moitié granit et moitié sable. » J. Janin, *Litt. dram.*, t. VI, p. 281.

4. *Gazette de France*, citée au *Moniteur* du 28 février 1830; :

5. *Courrier des tribunaux*, *ibid.* :



les contemporains de Corneille¹. » Cette comparaison de Th. Gautier, pieusement recueillie par P. de Saint-Victor, est une erreur².

Le Cid a été une révélation, n'a dû son succès qu'à lui-même : personne ne s'y attendait, et tout le monde a suivi. Hernani a été l'aboutissement de tout un parti, la délivrance désirée; il a dû une part de son succès à son actualité; il est arrivé juste à temps, je dirai presque : juste à terme.

Ils n'ont qu'un point de commun : ils furent violemment attaqués.

Pour Hernani, tout l'effort des ennemis porta sur le vers nouveau. On sentait que c'était là le point important, la clef de la position.

On peut étudier la réforme de l'alexandrin dans trois pièces qui parurent presque en même temps : Othello, le 24 octobre 1829, Hernani, le 25 février 1830, et Christine, le 30 mars 1830.

Il n'y a pas entre le vers de Racine, que l'on peut prendre comme type de l'alexandrin, et le vers romantique, de différence essentielle : ce dernier est plutôt le terme d'une évolution commencée au xvii^e siècle.

Un vers de Racine ne se coupe pas seulement en deux moitiés : chaque hémistiche se subdivise lui-même en deux parties égales ou inégales, terminées chacune par une syllabe rythmique ou accentuée. On peut donc, en étudiant la disposition de ces quatre syllabes rythmiques, ramener tous les vers classiques à un certain

1. Th. Gautier, *Hist. du Rom.*, p. 149.

2. « Ce que le Cid fut à l'ancien théâtre, *Hernani* le fut au nouveau. » Victor Hugo, p. 32.

nombre de types. M. Becq de Fouquières compte jusqu'à trente-six de ces alexandrins quaternaires ¹.

Mais il faut remarquer que souvent le sens contrarie à loi de l'hémistiche ; or, au théâtre, le sens doit primer l'harmonie : avant d'être un alexandrin, le vers est une idée. De là la nécessité de reconnaître que, quelquefois, Racine néglige la règle de l'hémistiche :

Tout m'est suspect : je crains que tout ne soit séduit ².
Roi sans gloire, j'irais vieillir dans ma famille ³.

On pourrait multiplier ces exemples : en pareil cas l'alexandrin devient ternaire. M. Becq de Fouquières a dressé une liste, qu'il croit presque complète, de ces singularités ⁴. Il serait facile cependant d'en ajouter un grand nombre. Rien que dans la liste des vers que l'on peut prendre comme types du quaternaire pur, nous trouvons un certain nombre de vers qui non seulement peuvent, mais même doivent être rangés parmi les alexandrins ternaires :

- RYTHME n° 1. Ah ! madame ! excusez un *amant* qui s'égare.
Ah ! madame ! excusez un *amant* qui s'égare.
- n° 5. Ce jeune *enfant* toujours tout *prêt* à me percer.
Ce jeune *enfant* toujours tout *prêt* à me percer.
- n° 6. Ai-je *donc* élevé si *haut* votre fortune.
Ai-je *donc* élevé si *haut* votre fortune.
- n° 15. Seigneur, sans se montrer *lâche*, ni *téméraire*.
Seigneur, sans se montrer *lâche*, ni *téméraire*.
- n° 16. Ah ! sans *doute*, il lui *croit* l'*âme* trop *généreuse*.
Ah ! sans *doute*, il lui *croit* l'*âme* trop *généreuse*.
- n° 19. Ochosias restait *seul* avec ses *enfants*.
Ochosias restait *seul* avec ses *enfants*.

1. *Traité général*, p. 88-97.

2. *Britannicus*, v. 1537.

3. *Iphigénie*, v. 78.

4. *Traité général*, p. 115-121.

SOURIAU.



En réalité, l'alexandrin de Racine présentait donc au moins quarante-deux combinaisons de rythmes : c'était, ce semble, une flexibilité suffisante pour qu'il pût suivre la pensée sans la gêner. Pourtant les romantiques le trouvèrent trop raide encore, et le brisèrent pour l'assouplir. En fin de compte, la révolution accomplie, on put compter jusqu'à treize rythmes nouveaux ¹.

Sur ce point, la victoire des romantiques fut décisive, parce qu'elle fut modérée : ils n'abusèrent pas, en général, de la suppression de l'hémistiche.

Le plus audacieux fut A. de Vigny, qui, dans son *More de Venise*, semble éviter de se soumettre à l'ancienne loi :

L'île a de bons chefs; mais l'opinion publique...
Je n'en suis pas moins tout aux ordres de Venise... ²
Discipline ou rang, tout peut être votre texte ³.
Ma barque voguera seule, et je suis sauvé ⁴, etc.

Dans *Hernani*, au contraire, il y a plus de cent pages où l'on ne trouverait pas une seule infraction à la règle de l'hémistiche.

Dans *Christine*, des vers comme le premier de la pièce :

Cher Descartes, je suis heureux, sur ma parole,

sont de rares exceptions.

L'effort des romantiques porta principalement sur la

1. *Traité général*, p. 136-141.

2. A. I, sc. ix.

3. A. I, sc. vi.

4. A. II, sc. x.

règle de l'enjambement. Ce fut là leur plus réelle innovation. A. de Vigny prétendait que si Racine « eût été forcé de mettre sur la scène tragique un sujet tout moderne..., il eût rompu le balancement régulier et monotone du vers alexandrin par l'enjambement d'un vers sur l'autre ¹ ».

Ce n'était pas seulement pour faire autre chose que les classiques : le but était plus positif. Les romantiques voulaient pouvoir tout dire, faire annoncer par exemple, « avec un seul vers alexandrin,

Madame la duchesse de Montmorency ². »

Il fallait donner au vers l'allure libre de la prose, le naturel du style parlé : « Du moment où le naturel s'est fait jour dans le langage théâtral, il lui a fallu un vers qui pût se parler ³. »

Il y eut même d'abord excès, comme il arrive dans toutes les réformes qui ne sont pas instinctives, mais voulues; des enjambements trop fréquents font des vers une prose mal coupée, sans harmonie :

Son père alors m'aimait, et très souvent
M'invitait; nous parlions de ma vie, en suivant
Par année et par jour, les sièges, les batailles
Les désastres sur mer, les vastes funérailles

1. *Théâtre*, t. II, p. 84.

2. *Ibid.*, *ibid.*

3. Lettre de V. Hugo à Tennint. Ces idées sont justes : l'enjambement donne de la facilité au vers; je ne vois qu'une restriction à faire : l'enjambement n'est admissible qu'avec les vers se terminant par une rime masculine, ou par une rime féminine au singulier s'élevant devant le vers suivant commençant par une voyelle : sinon, la syllabe muette de la rime féminine reprendrait sa valeur, et les deux vers réunis auraient vingt-cinq pieds et non vingt-quatre.

Où je m'étais trouvé : je parcourai les temps
De mes plus grands périls, et ces rudes instants
Où la mort en passant nous effleure la tête ;
Je lui disais comment je devins la conquête
D'un barbare ennemi, etc. ¹

Ou mieux encore, dans Christine :

Vous êtes cinq en tout ; cortège respectable
Pour une majesté d'hier. — J'ai sur ma table
Oublié mon écrin ; allez me le quérir,
Paulo. — Voyons, messieurs, nous allons donc courir
Le monde, et visiter d'abord Rome, la France
Après ².

Tout cela est de la prose rimée ; il faut, pour éviter ces excès, une oreille de poète. Victor Hugo, par exemple, n'a pas, dans tout *Hernani*, employé l'enjambement plus de soixante fois. Dans de pareilles proportions, ce procédé cesse d'être un danger pour l'harmonie du vers ; d'autre part, il a un avantage : il permet de supprimer presque complètement l'inversion.

En effet, sauf Dumas, le moins poète des trois, et qui ne craint pas d'écrire :

Mais ce que n'ont point France, Italie, Angleterre,
Voyez, Steinberg, ce sont, à la démarche austère,
Ces quatre grands vieillards qui s'avancent vers moi ³.

ou encore :

Je suis le roi Christine. — Et, dites-moi, plus fort
Mon trône a-t-il pesé sur vous de cet effort ⁴,

1. *More de Venise*, a. I, sc. VIII.

2. Act. II, sc. VIII.

3. *Christine*, a. I, sc. I.

4. *Jérôme*, a. II, sc. VI. « Nul cœur n'est plus exempt d'envie que le mien. J'écoutai donc ce premier acte (*Marion Delorme*), avec une pro-

sauf Dumas, dis-je, nous voyons A. de Vigny et Victor Hugo, sans proscrire absolument l'inversion, l'éviter cependant; leur vers est « plus ami de l'enjambement qui allonge, que de l'inversion qui embrouille ¹ ».

Malheureusement un nouveau danger apparaît. Un vers qui ne présente aucune inversion, qui enjambe sur son voisin, comme une ligne de prose sur la ligne suivante, est facilement « escamoté » par l'acteur, au grand désarroi de l'auditeur peu musicien : comment empêcher la confusion? Uniquement par la rime.

La préface de *Cromwell* est un peu vague là-dessus, et se contente de préconiser un vers « fidèle à la rime, cette esclave reine, cette suprême grâce de notre poésie, ce générateur de notre mètre ² ». Sainte-Beuve est plus précis, quoiqu'en vers :

Rime, l'*unique* harmonie
Du vers, qui, sans tes accents
Frémissements
Seraït muet au génie ³.

!

En effet, puisque à la monotonie apparente de l'alexandrin succédait la variété un peu déconcertante quelquefois du vers romantique, la rime devenait l'unique harmonie de la poésie. Plus le rythme était relâché, plus la rime devait être sévère. Il fallait donc d'abord que la rime portât sur un mot important, néces-

fonde admiration, mêlée, cependant, de quelque tristesse : je sentais que j'étais loin de cette forme-là, que je serais longtemps à y atteindre, si j'y atteignais jamais. » Dumas, *Mémoires*, t. V, p. 258.

1. Préface, p. 54.

2. *Ibid.*

3. *Poésies complètes* (Charpentier, 1877), p. 29.

saire à l'idée, que l'on ne pût pas escamoter; ensuite, qu'elle fût sonore et riche.

Dans son enthousiasme pour la richesse de la rime, le romantisme affecta d'en mépriser la pauvreté chez les classiques : « Les deux tiers des rimes masculines employées par Racine sont des rimes en *er* ou en *é*; toujours ce son creux et sourd revient; chaque fin de vers semble tomber dans un trou ¹. »

C'est là de l'orgueil de nouvel enrichi.

Actuellement, au contraire, on prétend que la rime riche appauvrit l'idée; que certains mots en appellent forcément d'autres; que V. Hugo, en particulier, pour rimer, est presque obligé d'employer le calembour ².

Sans partager l'enthousiasme de Tennint, qui prétend que « la rime riche, loin d'être une entrave, est plutôt une facilité ³ », on peut affirmer que bien rarement la rime a l'air d'être une gêne pour V. Hugo. Deux ou trois mots seulement, chez lui, ont des rimes prévues, comme ces « nuées » toujours suivies de « huées ». En doublant presque, d'un seul coup, le vocabulaire poétique, V. Hugo a facilité les rimes riches ⁴. Quant aux calembours, s'il y en a, c'est que le poète ne les déteste pas.

En général, la rime riche n'a pas été un obstacle pour les romantiques, parce qu'ils ne l'ont pas acceptée comme une loi absolue. Jamais Dumas, A. de Vigny ou

1. Wilhelm Tennint, *Prosodie de l'école romantique* (1843), p. 110.

2. *Esthétique du vers moderne*, par M. Guyau. *Revue philosophique*, mars 1883.

3. *Prosodie*, p. 88.

4. *Poésie*, t. V, p. 28 sqq.

V. Hugo, n'ont songé à la loi de la consonne d'appui, promulguée par leurs successeurs¹. Loin de là, ils admettent certaines rimes faibles pour l'oreille, et font rimer : A. de Vigny, chercher avec cher², début avec but³; Dumas, pardon avec donc⁴, alphabet avec Élisabeth⁵: V. Hugo, je fis avec fils⁶, jaloux et tous⁷, tous et genoux⁸, trône et couronne⁹, patronne et trône¹⁰, ici et choisi¹¹, troubla et hélas¹². Ce sont là, du reste, des exceptions rares. Leur rime est, en général, juste pour l'oreille : en pareil cas ils ne se préoccupent pas qu'elle soit exacte pour l'œil. On a prétendu tirer des œuvres de V. Hugo la règle que « un mot terminé par un T ne peut, sans faute grossière, rimer avec un mot qui ne soit terminé par un T¹³ ». C'est une erreur. Dans ses œuvres dramatiques, V. Hugo, comme les autres romantiques, ne se préoccupe que de la richesse du son, et fait très bien rimer, dans huit vers qui se suivent : nom, compagnon; êtes, faites; sacrés, assassinez;

1. « La consonne d'appui est la consonne qui, dans les deux mots qui riment ensemble, se trouve placée immédiatement devant la dernière voyelle ou diphtongue pour les mots à rime masculine, et immédiatement devant l'avant-dernière voyelle ou diphtongue pour les mots à rime féminine. » *Petit traité de poésie française*, par M. T. de Banville, p. 56. Ainsi Quinault ne peut pas rimer avec défaut « puisqu'il manque à cette rime la consonne d'appui ».

2. *Théâtre*, t. II, p. 419.

3. *Id.*, t. II, p. 422.

4. *Id.*, t. I, p. 223.

5. *Id.*, t. I, p. 213.

6. *Id.*, t. II, p. 17.

7. *Id.*, t. II, p. 18.

8. *Id.*, t. II, p. 26.

9. *Id.*, t. II, p. 30.

10. *Id.*, t. II, p. 73.

11. *Id.*, t. II, p. 100.

12. *Id.*, t. II, p. 128.

13. *Petit traité*, p. 75.

viles, villes ¹; ou encore orgueil et deuil ²; de même que Dumas fait rimer glissant et sang ³, savez et arrivés ⁴, Cromwell et lequel ⁵; et A. de Vigny, blancs, sanglants ⁶; crois, froids ⁷; puissants, consens ⁸; temps et instants ⁹.

En un mot, ils étaient de l'avis de leur critique préféré, qui reprochait à Malherbe d'avoir oublié « que la rime relève de l'oreille plutôt que des yeux, et qu'il est même piquant quelquefois de rencontrer deux sons parfaitement semblables sous une orthographe différente ¹⁰ ».

Avec toutes ces facilités, le vers romantique devait permettre le mot propre, et supprimer la périphrase. En général il y a réussi. Sans doute on pourrait citer quelques exceptions. A. Dumas, par exemple, met une savane en Égypte ¹¹ et une lande en Hollande ¹²; il s'imagine faire un vers en écrivant :

Il te faut à ton tour à fouler à tes pieds
Quelqu'un ¹³.

1. *Théâtre*, t. II, p. 50.

2. *Id.*, t. II, p. 64.

3. *Id.*, t. I, p. 203.

4. *Id.*, t. I, p. 222.

5. *Id.*, t. I, p. 253.

6. *Id.*, t. II, p. 108.

7. *Id.*, t. II, p. 126.

8. *Id.*, t. II, 133.

9. Il était plus sévère pour autrui : « Ilédelmone, nom qui rime commodément (je ne dirai pas à aumône et anémone, ce serait exact et difficile), mais à soupçonne, donne et ordonne, etc. » *Théâtre*, t. II, p. 86.

10. *Tableau de la poésie au xvi^e siècle*, Sainte-Beuve, p. 155.

11. *Théâtre*, t. II, p. 241.

12. *Id.*, t. I, p. 200.

13. *Id.*, t. I, p. 218.

Il emprunte à la tragédie impériale ses formes les plus surannées :

Qui ? ma sœur ? Noyée ? Où ? — *Dans le prochain ruisseau* ¹.

et à Delille ses périphrases :

Eh bien ! l'heureux Flamel, au nom partout cité,
N'était qu'un écrivain de l'Université,
Dont la main mercenaire, habile à la peinture,
Dans la souple arabesque encadrait l'écriture ².

On pourrait trouver même dans A. de Vigny de ces faiblesses :

Mais qui peut du destin surmonter les grands coups ³ ?
La brillante couleur de sa trame est formée
Des teintes que produit la momie embaumée ⁴.

La périphrase apparaît encore :

Depuis cinq fois sept ans je promène mes yeux ⁵.

quand « trente-cinq ans » conviendrait aussi bien au rythme et mieux à la réforme romantique ⁶.

1. T. XI, p. 218.

2. T. VI, p. 210.

3. *Théâtre*, t. II, p. 250.

4. *Id.*, t. II, p. 188.

5. *Id.*, t. II, p. 121.

6. De Vigny, qui trouvait en 1829 (*Théâtre*, t. II, p. 80) ridicule chez autrui ce vers

Ces mortels dont l'État gage la vigilance,

oubliait qu'il avait écrit lui-même en 1822 :

C'est un de ces guerriers dont la constante veille
Fait qu'en ces palais d'or la royauté sommeille.

(*Poésies complètes*, p. 166.)

Nous le répétons : de pareilles taches sont rares ; de plus, elles sont la faute du versificateur, et non pas du vers.

A tout prendre, le vers romantique était un progrès. Sans doute, on lui a reproché d'être plus court que le vers de Racine ¹. Tous les calculs numériques du monde ne pourront jamais prouver que :

Je voulais voir Calchas avant que de partir

est plus long pour l'esprit ou pour l'oreille que :

Un rossignol perdu dans l'ombre et dans la mousse ².

W. Tennint, du reste, dès 1843, comparant « ton bras est vaincu mais non pas invincible » au vers « et les immenses nuits des pôles étoilés », remarque que « le premier vers, quoique magnifique, est petit, et le second est vaste, spacieux, infini... on dirait qu'il a vingt syllabes ³ ».

Outre cela, ce vers est plus varié que celui de Racine, sans cesser d'être harmonieux : seulement, c'est une harmonie nouvelle à laquelle l'oreille, bercée par la régularité classique, eut quelque peine à s'habituer, gênée par les rejets et les enjambements. Le vers ne se chantait plus : il se parlait. Il pouvait être lyrique ou prosaïque, selon les besoins de la pensée. Le drame français devenait aussi libre que le drame de Shakspeare avec son mélange de prose et de vers, impossible chez

1. *Traité général*, p. 125.

2. *Hernani*, a. V, sc. III.

3. *Prosodie*, p. 138.

nous à cause de la rime. Nous pouvions maintenant, nous aussi, introduire ce que A. de Vigny appelait, d'un mot assez heureux, le mélange du récitatif et du chant : « Un drame ne présentera jamais au peuple que des personnages réunis pour se parler de leurs affaires : ils doivent donc parler. Que l'on fasse pour eux ce *récitatif* simple et franc, dont Molière est le plus beau modèle dans notre langue; lorsque la passion et le malheur viendront animer leur cœur, élever leurs pensées, que le vers s'élève un moment jusqu'à ces mouvements sublimes de la passion qui semblent un *chant*, tant ils emportent nos âmes hors de nous-mêmes ¹. » Il disait encore : « Il fallait... détendre le vers alexandrin jusqu'à la négligence la plus familière (le récitatif), puis le remonter jusqu'au lyrisme le plus haut (le chant) ². »

Les exemples heureux de ce mélange abondent dans le drame romantique : pour n'en citer qu'un seul, prenons-le dans le moins lyrique de nos trois poètes ³ :

CHARLES VII

Alain Chartier souvent m'a parlé d'un pays
A l'Orient, bien loin, où le roi saint Louis
Est allé guerroyer.... tu te souviens, esclave,
D'un roi qui vous vainquit, d'un roi pieux et brave?

YAQOUB

Mon aïeul à mon père a raconté qu'un jour
Un chef nazaréen, au port d'Abou-Mandour

1. *Théâtre*, t. II, p. 82.

2. *Ibid.*, p. 87.

3. « Vers le même temps, j'avais lu Quentin Durward, et la figure du Mograbin m'avait frappé; j'avais pris en note quelques-unes de ses phrases pleines de poésie orientale. » Dumas, *Mémoires*, t. VIII, p. 199. Ce serait une étude intéressante (mais qui sortirait de notre sujet), de savoir quelle influence W. Scott a eue sur la littérature française.

Débarqua, conduisant des galères aux voiles
 Plus nombreuses qu'aux cieus, la nuit, sont les étoiles.
 Ils voulaient, disaient-ils, conquérir au Saint Lieu
 Le tombeau de Jésus qu'ils nomment fils de Dieu.
 Mais Allah seul est grand ! A la voix du Prophète
 Le désert à son aide appela la tempête :
 Le simoun s'élança comme un lion sur eux,
 Et les enveloppa de ses ailes de feux...
 Tout fut fait ; le désert immense, infranchissable
 Couvrit leurs ossements de son linceul de sable,
 Le chef nazaréen y périt sans renom,
 Et l'écho de Tunis ne m'a pas dit son nom !

Tous les drames romantiques, malheureusement, ne sont pas en vers, et la prose convient peu à l'exaltation de leurs personnages, au lyrisme de leurs idées ou de leurs images. Nous admettons volontiers qu'un héros du moyen âge, s'exprimant en vers, pense et parle en poète ; nous consentons même à ce qu'un simple contemporain, un bourgeois comme nous, soit lyrique par instants, s'il parle par hexamètres. La convention du vers une fois admise, le spectateur ne peut pas trouver invraisemblable une idée, une image poétique, puisque la forme l'est déjà ; on n'a pas le droit de réclamer, comme plus naturel, le prosaïsme, chez un personnage qui débite des alexandrins.

Mais, si le héros romantique parle en prose, s'il n'est plus séparé de nous par la convention du vers,

1. *Charles VII*, a. III, sc. III. — Cette étude doit sembler incomplète ; mais il ne m'a point paru nécessaire de redire ce qu'avaient écrit Wilhelm Tennint, *Prosodie de l'école romantique* (1843) ; Th. Gautier, *Art dramatique en France*, t. III, p. 59-61 ; M. Renouvier, *Critique philosophique*, 3^e année, t. I, p. 193 sqq., 258 sqq., 337 sqq. ; t. II, p. 49 sqq. ; M. Jean Aicard, préface de *Miette et Noré* ; M. Th. de Banville, *Petit traité de poésie française* ; M. Becq de Fouquières, *Traité général de versification française* ; M. Guyau, *l'Esthétique du vers moderne*, *Revue philosophique*, mars 1884.

nous pouvons exiger de lui la simplicité d'une conversation réelle. Sans être forcément prosaïque, il n'a plus le droit d'être lyrique ; pour reprendre les mots mêmes d'A. de Vigny, le chant lui est interdit : il ne peut pas s'élever au-dessus du récitatif.

Comme le dit A. Dumas, faisant plaider, dans Antony, sa cause par un poète, « la ressemblance entre le héros et le parterre sera trop grande, l'analogie trop intime ; le spectateur qui suivra chez l'acteur le développement de la passion voudra l'arrêter là où elle se serait arrêtée chez lui ; si elle dépasse sa faculté de sentir ou d'exprimer, à lui, il ne la comprendra plus, il dira : c'est faux ¹. » Bien entendu, A. Dumas proteste contre cette condamnation au nom « de ces quelques hommes qui, plus heureusement ou plus malheureusement organisés que les autres, sentent que les passions sont les mêmes au xv^e qu'au xix^e siècle, et que le cœur bat d'un sang aussi chaud sous un frac de drap que sous un corselet d'acier ». Mais un drame n'est pas écrit pour quelques êtres surhumains : au théâtre, la majorité fait loi. Un héros en frac, parlant en prose, ne peut exprimer que les sentiments ordinaires, rien ne le séparant plus de nous.

Cette distinction entre les pièces en prose et les pièces en vers, si indispensable pourtant, ne fut pas admise par les trois grands romantiques. De là cette forme souvent bizarre, ce style spécial ; qui, plus que le fond peut-être, a vieilli si vite dans leurs drames.

Une visite vient-elle troubler Antony causant avec

1. *Antony*, a. IV, sc. vi.

Adèle? le farouche amoureux s'exclame : « Oh ! malédiction sur le monde qui vient me chercher jusqu'ici ! ¹ » A une aimable coquette qui lui demande combien de fois il a aimé, il répond : « Demandez à un cadavre combien de fois il a vécu... ² », ce qui n'empêche pas son interlocutrice de lui trouver le caractère gai. Un notaire lui refuse un renseignement : « Malédiction sur lui ! et que sa mère meure ! ³ » — « Enfer ! » s'écrie-t-il devant une porte qui ne s'ouvre pas à sa convenance. Du reste ces exclamations ne représentent aucune idée, car le même sceptique qui vient de railler les « rêves » religieux d'une femme, ajoute dans la même minute « Béni soit Dieu ! », et « Perdre mon âme pour si peu ! Satan en rirait ! ⁴ »

Gennaro, prié de dire la vérité, et n'ayant qu'à répondre oui ou non, commence par une tirade : « Les pêcheurs de Calabre qui m'ont élevé, et qui m'ont trempé tout jeune dans la mer pour me rendre fort et hardi, m'ont enseigné cette maxime, avec laquelle on peut risquer souvent sa vie, jamais son honneur : Fais ce que tu dis, dis ce que tu fais ⁵. »

Les plus minces personnages parlent avec la même redondance : « As-tu un poignard, demande le duc d'Este à un spadassin. — Il y a deux choses qu'il n'est pas aisé de trouver sous le ciel, c'est un Italien sans poignard, et une Italienne sans amant ⁶. » Pour faire comprendre

1. *Antony*, a. II, sc. III.

2. *Ibid.*, a. II, sc. IV.

3. *Ibid.*, a. II, sc. V.

4. *Ibid.*, a. V, sc. III.

5. *Lucrèce Borgia*, a. II, 1^{re} partie, sc. III.

6. *Ibid.*, 2^e partie, sc. I.

à un de ses camarades qu'une femme jalouse est dangereuse, le sbire Homodei lui dira simplement : « Quand on a une idée qui peut tuer quelqu'un, la meilleure lame qu'on y puisse emmancher, c'est la jalousie d'une femme ¹. »

Chatterton, pour expliquer qu'il ne peut se condamner à un métier, s'écrie : « Jamais je ne pus enchaîner dans des canaux étroits et réguliers les débordements tumultueux de mon esprit, qui toujours inondait ses rives, malgré moi ². » Sans doute on pourrait répondre que Chatterton, rimeur de son métier, et exaspéré par la misère, a le droit d'être poète en prose, et d'employer des images presque lyriques. Mais pourquoi le très prosaïque Talbot dit-il : « Je voudrais, tant cela fait honte au pays, je voudrais pouvoir le dire si bas, que l'air ne pût l'entendre ³. » Pourquoi Kitty Bell, au cœur grand, mais à l'esprit simple, dit-elle : « Quelle femme sera honorée, grand Dieu, si je n'ai pu l'être, et s'il suffit aux jeunes gens de la voir passer dans la rue pour s'emparer de son nom, et s'en jouer comme d'une balle qu'ils se jettent l'un à l'autre ⁴. » Pourquoi surtout le froid et pacifique quaker dit-il aux enfants de John Bell, en leur parlant de leur père : « Cet homme-là vous tuera... c'est une espèce de vautour qui écrase sa couvée ⁵ » ; à John Bell lui-même, à propos de ses ouvriers : « Le bêlement de tes moutons t'a-t-il jamais empêché de les tondre et de les manger ⁶ ? » à Chatterton : « Tu peux perdre ton

1. *Angelo*, journée III, sc. 1.

2. *Chatterton*, a. I, sc. v.

3. *Ibid.*, a. III, sc. iv.

4. *Ibid.*, a. II, sc. v.

5. *Ibid.*, a. I, sc. 1.

6. *Ibid.*, a. I, sc. II.



âme, mais tu n'as pas le droit d'en perdre deux. Or, il y en a une qui s'est attachée à la tienne, et que ton infortune vient d'attirer, comme les Écossais disent que la paille attire le diamant radieux ¹. »

Outre ce premier défaut, capital, menaçant pour l'immortalité de l'œuvre, un second apparaît, menaçant pour le genre lui-même. Si l'on traite en prose un sujet auquel conviendrait le vers, n'est-ce pas par cette faiblesse qui pousse à se contenter du moindre effort? On préfère la prose à cause de sa facilité relative. Les négligences, les incorrections, les fautes de français même, insupportables en vers, et par cela même rares en poésie, passent ainsi plus facilement, surtout à l'audition : n'y a-t-il pas là une tentation pour le dramaturge, un relâchement possible dans sa sévérité de style? Ces faiblesses sont sans doute rares dans les drames en prose de V. Hugo et d'A. de Vigny, écrivains scrupuleux ². Elles sont déjà plus nombreuses chez A. Dumas, qui com-

1. *Chatterton*, a. III, sc. II. Les images d'A. de Vigny ne sont pas toujours heureuses : « Ces perles, si lentement formées, et si peu achetées, ne sauraient donc faire vivre l'ouvrier qui les couve dans son sein, au fond de ses solitudes sacrées. » (*Journal*, p. 405.)

2. Dans les drames en prose de V. Hugo, je n'ai trouvé qu'une incorrection « A peine ai-je été tombée », *Drame*, t. III, p. 245, et dans ses œuvres en vers :

Tenez, c'est à ce point qu'il n'est rien que j'oublie.

(*Drame*, t. II, p. 144.)

Être choisi d'un peuple à venger son affront.

(*Poésie*, t. II, p. 307.)

Il y grava son nom, afin qu'on s'en souvienne.

(*Poésie*, t. VII, p. 278.)

Dans A. de Vigny : « Attendez seulement un jour pour penser à votre âme. » — « Il n'y a rien que je n'aie pensé. » (*Théâtre*, t. I, p. 131.)

mence la décadence littéraire du romantisme. On regrette de trouver trop souvent dans son théâtre des phrases comme celles-ci : « De tous ceux qui s'abreuvent du sein d'une majesté, la favorite est la plus à plaindre ¹ » ; « Le duc est bien puissant, madame... cependant mes actions sont une monnaie que je défie de frapper au coin de sa volonté lorsque cette volonté ne sera pas la mienne ² » ; — « Il y a une région de mon cœur où n'a jamais retenti le nom de mon père ³ » ; — « Dix-huit ans ! Oh ! c'est bien cela !.. la première pulsation de l'amour... le premier éveil de la passion..., le premier son argentin du bonheur dans le clavier vierge de l'imagination ⁴ » ; — « Si j'étais sûr que la Providence ne prit quelquefois le nom de hasard, je me ferais à cette sainte fille de notre religion... ⁵ »

Quelquefois l'incorrection va jusqu'à la faute de français : « Vous me paraissiez né pour tous les rangs... je n'osais rien spécialiser à l'homme qui me paraissait capable de parvenir à tout ⁶ » ; — « Oh ! si vous n'avez pas amour de moi, ayez pitié de moi ⁷ » ; — « Celle dont le prince a fait choix est, à ce qu'il paraît, de mœurs très sévères... le prince en résulte qu'il faut sauver les apparences ⁸. »

1. *Théâtre*, t. X, p. 216.

2. *Ibid.*, t. X, p. 224.

3. *Ibid.*, t. X, p. 238.

4. *Ibid.*, t. X, p. 279.

5. *Ibid.*, t. XXV, p. 81.

6. *Ibid.*, t. II, p. 179.

7. *Ibid.*, t. II, p. 189.

8. *Ibid.*, t. X, p. 204. Peut-être est-ce une faute d'impression.

Enfin, A. Dumas a proposé, sans succès, deux mots : « tortureur et tenailleur ¹ ».

Des drames qui présentent de pareilles taches sont peu durables. Quand ils ont lassé le public et ne trouvent plus de spectateurs (ce qui arrive fatalement à toute œuvre de théâtre), ils ne peuvent retenir le lecteur par la pureté, l'honnêteté du style. Enfin, troisième et dernier inconvénient de la prose dans le drame : si l'on traite un sujet auquel le vers ne peut s'adapter, auquel la prose seule convient, il faut en conclure que dans ce sujet, situation, personnages, idées, tout est prosaïque. C'est donc faire descendre l'art, et l'auteur de la préface de *Cromwell* l'avait bien compris : « L'idée trempée dans le vers prend soudain quelque chose de plus décisif et de plus éclatant. C'est le fer qui devient acier. » — La prose « a les ailes bien moins larges. Elle est ensuite d'un beaucoup plus facile accès; la médiocrité y est à l'aise; et, pour quelques ouvrages distingués, comme ceux que ces derniers temps ont vu paraître, l'art serait bien vite encombré d'avortons et d'embryons ². » En un mot, il redoutait pour le romantisme ce qu'on a appelé d'un mot qui manquait à la langue : l'invasion de la Pambéotie. Il ajoutait, du reste, avec une indulgence

1. *Théâtre*, t. X, p. 262; t. XX, p. 179. Dumas reconnaissait, avec une bonne foi parfaite, l'infériorité de son style; il disait en parlant de sa pièce de *Henri III* : « Qu'un critique consciencieux la prenne et la soumette au plus sévère examen : il y trouvera tout à reprendre comme style..... » *Mémoires*, t. V, p. 81. On pourrait trouver même dans ses vers certaines incorrections :

..... Il est en attendant
Le combat que l'Anglais offre...

(T. II, p. 270.)

2. Préface, p. 56.

aimable pour ses émules : « Que le drame soit écrit en prose, ce n'est là qu'une question secondaire ¹. »

A l'introduction de la prose ou du vers plus libre le dialogue a incontestablement gagné. Il peut passer facilement des familiarités de la causerie aux sublimités du dialogue cornélien. De jeunes Romains peuvent discuter avec le « tonsor Bibulus », sur la coiffure à la mode.

LÉPIDUS

Bibulus, donne-moi la pince et le miroir,
Et je m'épilerai moi-même. — Sans rasoir?
— Sans rasoir, etc. ²

Ce vers brisé qui peut être familier, spirituel, et qui fait rire, devient noble, passionné, et nous émeut dans les *Burgraves*.

Si j'étais cet enfant, si vous étiez mon père ? —
(*à part.*) Dieu ! (*haut.*) La douleur, Othert, t'égare et t'exaspère.
Tu n'es pas cet enfant ! Je te le dis ! — Pourtant
Souvent vous m'appelez « mon fils ! » — Je t'aime tant !
C'est l'habitude ; et puis, c'est le mot le plus tendre, etc. ³

On ne trouve pas uniquement dans le drame ce dialogue coupé, ces répliques brèves. Souvent la pensée du personnage dramatique se développe longuement, lentement, comme la pensée du héros tragique. Sur ce point le drame recommence la tragédie.

La condamnation de la tirade, prononcée par Stendhal et ratifiée par la Préface, n'est admise dans la pratique

1. Préface, p. 56.

2. *Caligula*, prologue, sc. v.

3. *Burgraves*, III^e partie, sc. III.

ni par A. de Vigny, ni par Dumas, ni par V. Hugo lui-même. Seulement la tirade n'est plus un discours ou plutôt une dissertation psychologique sur des nuances de passion. Sauf de rares situations, où il est naturel que, l'un des deux interlocuteurs préférant se taire, l'autre parle longtemps d'une passion qui déborde en lui, par exemple le couplet du vieillard amoureux et jaloux, dans *Hernani* ¹, et peut-être l'invocation du proscrit à ses compagnons morts ²; sauf enfin la prière de Marion Delorme à Louis XIII ³, nous ne voyons pas dans tout le drame romantique une seule tirade qui ne soit aussi conventionnelle que celles de la tragédie. Ce sont de fort beaux morceaux oratoires, très brillants, mais qui ne perdraient rien à être transportés dans une anthologie : ils ne font pas corps avec la pièce. Nous citerons la conférence faite par la reine de Suède sur les droits du génie ⁴, la mercuriale de don Ruy Gomez à don Carlos et à *Hernani* ⁵, sa philippique au même *Hernani* ⁶, le réquisitoire d'Antony contre la société ⁷, la harangue de maître Picard ⁸. Le défaut de ces longs discours est leur invraisemblance : ils supposent chez l'interlocuteur une patience que le spectateur n'a pas lui-même; surtout,

1.

Écoute, on n'est pas maître
De soi-même, amoureux comme je suis de toi,
Et jaloux, etc.

(A. III, sc. 1.)

2.

Monts d'Aragon ! Galice, Estramadoure, etc.

(A. III, sc. iv.)

3. *Marion Delorme*, a. IV, sc. vii.

4. *Christine*, a. I, sc. 1.

5. *Hernani*, a. I, sc. iii.

6. *Ibid.*, a. III, sc. v.

7. *Antony*, a. II, sc. v.

8. *Maréchal d'Ancré*, a. II, sc. iv.

lorsqu'il s'agit de faire la leçon à un roi, la tirade s'allonge étonnamment. Le vieux duc énumérant ses aïeux au roi Charles ¹; le marquis de Nangis prêchant la clémence à Louis XIII ²; M. de Saint-Vallier donnant à François I^{er} une leçon d'honneur ³, parlent avec autant de longueur et d'in vraisemblance que le plus loquace des orateurs tragiques.

Il faut pourtant noter sur ce point un progrès : quelquefois ces longs couplets, que le mutisme de l'auditeur fait ressembler trop souvent à un monologue, s'animent et deviennent dramatiques, grâce à de brusques et fréquents changements dans l'esprit de celui qui parle; ce sera la prière de la maréchale à Isabella ⁴; les imprécations de Triboulet contre les courtisans ⁵; le grand discours de Ruy Blas aux ministres ⁶.

Citons enfin, pour être complet, une dernière innovation. La foule elle-même parle ⁷, rarement, il est vrai : deux fois dans *Cromwell* ⁸, une fois dans la *Maréchale d'Ancre* ⁹.

En somme, nous constatons une modification plutôt qu'un progrès; sans doute le drame conserve le dialogue tragique avec ses nuances; il en ajoute même quelques-unes; mais l'intérêt psychologique est moins recherché : très souvent, trop souvent, le dramaturge

1. *Hernani*, a. III, sc. vi.

2. *Marion Delorme*, a. IV, sc. vii.

3. *Le roi s'amuse*, a. I, sc. v.

4. *Maréchale d'Ancre*, a. IV, sc. ix.

5. *Le roi s'amuse*, a. III, sc. iii.

6. *Ruy Blas*, a. III, sc. ii.

7. M. Biré a remarqué que cette innovation n'appartient pas aux romantiques purs, à ceux de 1830 : *Victor Hugo avant 1830*, p. 443.

8. A. V, sc. x, xi.

9. A. I, sc. i.

ne vise qu'à l'effet oratoire. Il en est de même pour le monologue.

On retrouve dans le drame tous les types du monologue classique, jusqu'au monologue d'exposition ¹, jusqu'au monologue purement psychologique ².

Mais ici encore l'amour de la rhétorique l'emporte quelquefois sur l'instinct dramatique des romantiques, et le monologue devient un soliloque, où nous n'apprenons rien, où le personnage a trop l'air de ne parler que pour lui-même et pour le plaisir du poète : tel *Hernani*, à la fin du premier acte.

A peu près dans ce genre, il faut encore citer le monologue-conférence, dans lequel le poète suspend l'action pour placer quelques idées générales sur la politique ou l'histoire. Ce sera l'interminable couplet de don Carlos devant le tombeau de Charlemagne ³, ou plutôt (la beauté des vers pouvant faire illusion dans ce premier exemple), la pâle imitation de ce morceau par A. Dumas ⁴. La grande innovation des romantiques, ou, pour mieux dire, leur véritable supériorité sur le monologue classique toujours un peu froid, trop abstrait, consiste dans ce que j'appellerai, faute de mieux, le monologue d'action, c'est-à-dire les scènes où un personnage resté seul, non seulement pense tout haut, mais encore agit. Dans le monologue tragique, en effet, nous avons déjà fait remarquer que l'intérêt est purement psychologique, que le spectateur s'intéresse uni-

1. *Tour de Nesle*, VI^e tableau, sc. 1.

2. *Antony*, a. III, sc. vi; — *Le roi s'amuse*, a. II, sc. II; — *Maréchal d'Ancre*, a. II, sc. ix; a. IV, sc. 1.

3. *Hernani*, a. IV, sc. II.

4. *Christine*, a. II, sc. II.

quement à l'évolution des idées, qu'il observe chez le héros en scène une suite de raisonnements contradictoires, une lutte intérieure réglée par ce qu'on a appelé « la loi de fluctuation ¹ ». Tantôt deux passions se combattent et triomphent alternativement; tantôt une seule passion est analysée devant nous, jusque dans ses nuances les plus délicates; mais toujours ces différentes oscillations de l'âme ne dépendent que de l'âme elle-même, ne sont dues qu'à des défaillances de la volonté, qui finit régulièrement par triompher. Dans le monologue dramatique, au contraire, les causes extérieures agissent sur l'âme, la dominant souvent, la guident toujours; et les différentes étapes parcourues devant nous par la pensée du héros ont, comme points de départ, non plus des retours alternatifs de passions, mais des faits matériels indépendants de sa volonté. La duchesse de Guise, anxieuse, écoute tous les bruits du dehors, et le simple bruit d'une porte qui se ferme change son désespoir en joie ². Triboulet triomphe, le pied sur le sac où il croit François I^{er} enfermé, et fait moins un monologue qu'un dialogue avec le cadavre de son ennemi ³. Nous voyons enfin les pensées désorientées de Chatterton dirigées par l'heure qui sonne, par le froid de la nuit, par le brouillard, « écris plutôt sur ce brouillard qui s'est logé à ta fenêtre, comme à celle de ton père », par le bruit de sa voix, par ce mot « père », qui éveille aussitôt en lui un nouvel ordre d'idées ⁴.

1. M. Janet, article cité.

2. *Henri III*, a. V, sc. 1.

3. *Roi s'amuse*, a. V, sc. III.

4. *Chatterton*, a. III, sc. 1.

Ce nouveau procédé, moins régulièrement logique que l'ancien, est aussi plus scénique, plus vivant; il prête à l'imprévu, il plaît à l'imagination du spectateur. Ici le drame est en progrès sur la tragédie; ne dissimulons pas ces supériorités : elles sont rares.

La dernière à signaler est la diminution du nombre des récits. On en trouvait de trois sortes dans la tragédie : la narration du premier acte, mettant le spectateur au courant de la situation, des événements antérieurs; la narration du milieu, racontant les différentes péripéties; et enfin, presque toujours au cinquième acte, le récit de la catastrophe.

Le romantisme n'a guère conservé que la narration du début. Quelquefois, nous retrouvons purement et simplement le récit classique, fait par un comparse quelconque ¹. D'ordinaire les romantiques modifient un peu l'ancienne narration : mais ils la déguisent plutôt qu'ils ne la transforment. Ce n'est plus un confident, mais un inconnu, un personnage sombre, et fort au courant des secrets les plus mystérieux, qui se dresse tout à coup devant nous, et débite une longue tirade. Dans *Marie Tudor* « un homme coiffé d'un bonnet jaune » raconte ainsi des événements vieux de seize ans ². Dans *Angelo, Homodeï* jusque-là muet surgit près de Rodolfo : « Vous ne vous appelez pas Rodolfo. Vous vous appelez Ezzelino da Romana, etc. » ³ Cette façon de raconter à quelqu'un sa propre histoire est un procédé très commode pour l'auteur, très instructif pour

1. *Burgraves*, 1^{re} partie, sc. II.

2. *Journée I*, sc. IV.

3. *Journée I*, sc. IV.

le spectateur ; mais le mutisme du second personnage est aussi peu vraisemblable que le long silence de Thésée, pendant le récit de Thérémène.

Dans le corps même des drames, on trouve peu de récits : ou, s'il s'en rencontre un, l'auteur tâche de lui donner une allure familière, qui ne sente pas la dignité tragique. Dans la *Maréchale d'Ancre*, Picard s'adresse au juif Samuel : « Je montais ma garde bourgeoise avec mes ouvriers serruriers à la porte Bussy. Je parlais à M. le prévôt des marchands et à MM. les échevins qui me connaissent bien, et depuis longtemps. Je lui dis (c'est à M. le prévôt) je lui dis : « Soyez tranquille ». Parce que, voyez-vous, il m'avait avant, etc. ¹ »

Enfin la narration du dénouement est absolument supprimée : condamnée par allusions, dans la préface de *Cromwell* ², elle avait été trop vivement attaquée et ridiculisée dans l'intimité des conversations, pour qu'un seul des trois grands romantiques osât s'en servir encore ³. La catastrophe finale devait se passer sous nos yeux. Le spectateur, au lieu d'une narration toujours apprêtée, et qui refroidit l'intérêt des quatre premiers actes, éprouve l'émotion la plus vive juste à la fin de la pièce. L'intérêt grandit, et arrive à son apogée à la dernière scène. Le drame ici est encore incontestablement supérieur à la tragédie, car il est plus scénique. Supposons les dénouements d'Henri III, d'Hernani, ou de Chatterton, remplacés par une narra-

1. A. II, sc. II.

2. Préface, p. 35, 51.

3. « Le récit de Thérémène avec les commentaires de Thésée », parodie en vers, par Méry.

tion : ces drames n'existeraient pour ainsi dire plus. Dans la tragédie, en général, l'intérêt se soutient jusque vers la moitié du cinquième acte, pour faiblir un peu au dénouement ; dans le drame, au contraire, les quatre premiers actes sont sacrifiés, c'est-à-dire consacrés à rendre possible une situation finale très forte qui se dénoue juste au moment où le rideau tombe.

Ajoutons, pour être complet, que nous trouvons dans le drame un genre de narration inconnu à la tragédie, la narration psychologique. V. Hugo est le seul qui l'ait employée ; encore n'en découvrons-nous qu'un seul exemple. Dans *Marie Tudor*, l'homme au bonnet jaune raconte ce qui se passe dans l'âme de Fabiani à Fabiani lui-même : « Vous n'en étiez pas amoureux. — Je n'étais pas amoureux de Jane? — Pas plus que de la Reine. Amour, non ; calcul, oui. — Ah ça, drôle, tu n'es pas un homme, tu es ma conscience habillée en juif? — Je vais vous parler comme votre conscience. milord. Voici toute votre affaire, etc. ¹ » Suit toute une longue narration qui nous fait voir à nu le cœur de l'Italien. Ce procédé trop ingénieux n'a servi qu'une fois. Guidé par son instinct dramatique, le poète dut se rendre compte que rien n'était plus insipide. Ce qui sauve le monologue tragique de la froideur, c'est la passion qui anime le personnage en scène. Rien de pareil ici : la passion a beau être violente dans l'âme de Fabiani, le juif ne peut que la raconter froidement.

1. Journée I, sc. vi.

CHAPITRE IV

UNITÉ DE TEMPS — UNITÉ DE LIEU — DÉCORS

Il ne faudrait pas juger l'audace des romantiques d'après la « Réponse à un acte d'accusation ¹ ». Pour reprendre le mot du poète, ce n'est pas un quatre-vingt-treize qui commence pour la littérature, mais un paisible quatre-vingt-neuf.

En effet, après s'être égayé de ceux qui veulent soumettre toutes les pièces à l'unité de temps, comme « un cordonnier qui voudrait mettre le même soulier à tous les pieds ² », l'auteur de la Préface reconnaît que si un poète ne doit pas se gêner à priori pour trouver un sujet qui aille aux unités, il n'est pas mauvais qu'une fois la pièce faite, les unités s'y trouvent : à intérêt égal, il aime mieux « un sujet concentré qu'un sujet éparpillé ³ ». Il est même si modéré sur ce point que son premier drame, pourtant le plus

1 *Contemplations*, t. 1, p. 27.

2. Préface, p. 37.

3. *Ibid.*, p. 65.

démesurément long de tous, est aussi régulier qu'une tragédie classique ¹.

Dans ses pièces jouées, V. Hugo profite largement de la liberté qu'il conseille aux autres, et ses drames, délivrés de la mesure étroite des vingt-quatre heures, s'étalent à l'aise dans des mois entiers, sans que le poète, du reste, aille jusqu'à l'abus : un entr'acte d'un mois, c'est là tout ce qu'il se permet.

En effet, le théoricien du romantisme, tout en proclamant bien haut les défauts de l'unité de temps, devait au fond en saisir l'utilité : elle empêche d'« éparpiller » l'action. Si, dans ce cadre étroit, Corneille a pu placer quelquefois deux actions ², que sera-ce quand le jour deviendra un an, et plus ³? Exagérez la longueur d'une pièce, et l'unité d'action, c'est-à-dire d'intérêt, disparaîtra.

Il est incontestable, du reste, que, dans la mesure où les romantiques en ont profité, la liberté de temps qu'ils s'accordent est sage. Quand le rideau se relève, pourvu que rien ne vienne immédiatement indiquer que les jours ont passé par trop vite de l'autre côté de la toile, le spectateur admet fort bien que l'auteur se mette à l'aise avec la loi du temps ⁴. Mais nous ne

1. Préface, p. 65.

2. Dans *Cinna*, par exemple.

3. Dans sa *Guerre de Cent ans*, pièce animée des meilleures intentions, mais peu dramatique, M. Coppée n'a pas employé tout le siècle, auquel il avait droit. Il s'est contenté de vingt-quatre ans. Mais toute unité d'action, c'est-à-dire d'intérêt, disparaît. Cette œuvre a tout au plus l'unité d'action épique.

4. Il arrive quelquefois à V. Hugo de négliger la réalité du temps dans le corps même d'un acte. Ainsi, au premier acte de *Ruy Blas*, la Reine, qui doit, a dit Salluste, passer au bout de deux heures, apparaît, à peine une heure après. Ce sont là du reste des vétilles, visibles à la lecture, inappréciables au théâtre.

pensons pas que, dans une pièce sérieuse, on puisse jouer impunément avec la complaisance du spectateur. Si le premier acte se passe au beau soleil de l'été, à l'acte suivant un décor de neige ne serait pas le bienvenu. On peut en tirer cette conclusion : le public ne songe même plus à réclamer l'unité de temps : mais il ne faudrait pas la lui faire regretter. S'il vous fait crédit là-dessus, c'est à condition que rien ne vienne préciser la durée de l'entr'acte.

Nous voici donc revenus, pour cette unité, à la pratique de Corneille. Ne parlez pas du temps qui s'écoule entre deux actes : c'est inutile. Le spectateur vous laisse toute liberté. Sur ce point donc, les romantiques se sont peut-être fait illusion, et ont exagéré l'importance du progrès réalisé.

L'unité de lieu, pour la tragédie qui cherche l'intérêt dans le drame intérieur, l'unité de lieu était un bien, quand elle n'était pas une gêne. Lorsque l'auteur n'était pas obligé de se mettre à la torture pour imaginer des prétextes plausibles aux entrées et aux sorties, lorsque le spectateur n'était pas choqué de l'apparition d'un personnage, n'était pas forcé de se demander : « Mais où donc sommes-nous ? » lorsqu'enfin la tragédie, ramenée à l'antique simplicité grecque, se mouvait librement entre ses barrières étroites, l'unité de lieu ajoutait au charme, pour des esprits français amoureux de simplicité. La pièce y gagnait en clarté, en intérêt, par conséquent. L'intérêt de plus n'était pas divisé entre le plaisir des yeux et le plaisir des oreilles ; on pouvait goûter des joies plus simples, plus abstraites. Mais, outre que cette unité de

lieu était souvent une gêne, quelquefois une impossibilité, il faut avouer qu'une grande partie du public, même au xviii^e siècle, devait rester insensible à ce plaisir par trop spirituel.

L'émotion entre par les yeux plus fortement que par les oreilles. Telle scène dramatique de la vie réelle, qui nous semble froide, à distance, racontée par un témoin oculaire, prend, lorsqu'on voit le lieu où elle s'est passée, un tout autre relief ¹. De là, nécessité de substituer au décor vague de la tragédie, un décor plus précis : de là aussi, nécessité de changer le décor, lorsque la scène se déplace. Nous admettons aujourd'hui que « la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité », vérité que l'on commençait seulement à comprendre, aux premiers temps du romantisme ².

En théorie donc, les romantiques avaient pleinement raison ; n'y a-t-il pas quelque chose à reprendre dans leur pratique ?

Nous ne parlerons par des décors machinés qui jouent pour ainsi dire un rôle dans la pièce. Ce procédé, bon dans les féeries, parait enfantin pour un drame. Dans *Henri III*, le rideau se lève sur le laboratoire d'un magicien : est-ce une raison pour escamoter les difficultés scéniques ? Ruggieri doit montrer à Saint-Mégrin la duchesse de Guise : « Viens, et regarde dans cette glace... on l'appelle le miroir de réflexion... Quelle est la personne que tu désires y voir ? — Elle, mon père ! » Pendant qu'il regarde, l'alcôve

1. Préface, p. 36.

2. *Ibid.*

s'ouvre derrière lui et laisse apercevoir la duchesse de Guise endormie. Ruggieri, qui, pour ouvrir l'alcôve, a pressé un bouton caché dans le cadre du miroir : « Regarde..... » L'alcôve se referme. Saint-Mégrin se retourne et ne voit plus rien. Ruggieri consent alors à « transporter » la duchesse dans son cabinet : pendant que Saint-Mégrin regarde un livre de grimoire « l'alcôve s'ouvre derrière lui; un ressort fait avancer le sofa dans la chambre, et la boiserie se referme¹ ». Le procédé est certainement commode : si commode même que le mélodrame l'emploie encore : un personnage gêne-t-il? une trappe s'ouvre sous ses pieds. Pourtant les romantiques laissèrent à Dumas sa trouvaille, comme bonne tout au plus pour l'opéra, et se contentèrent de décors immobiles, simples cadres pour leurs tableaux.

Écrivant au moment où, en peinture, la fidélité absolue, archéologiquement vraie des costumes, des ornements, devenait un dogme, où l'on cherchait des effets de pittoresque surtout dans le moyen âge, il n'est pas étonnant qu'ils aient cédé à cet engouement général, qu'ils aient même contribué à l'entretenir.

Le premier acte d'Hernani, d'après une indication fort brève du poète, doit se passer dans une « chambre à coucher, la nuit. Une lampe sur la table. » Il n'en faut pas plus. Qu'il y ait sur la scène un lit de forme assez ancienne, que la lampe ne ressemble pas à celles dont nous nous servons chaque jour, et le spectateur se déclare satisfait.

1. *Henri III*, a. I, sc. IV.

Dans le château de Silva, l'auteur ne veut que quelques portraits d'ancêtres, en nombre suffisant pour la longue énumération qui suivra ¹. « Entre chaque portrait, une panoplie complète, toutes ces armures de siècles différents. » Le décor, déjà plus compliqué, est pourtant fort simple : on n'a pas besoin d'un coup d'œil exercé pour reconnaître que ces armes sont de diverses époques, qu'elles ont dû être portées par les aïeux du duc ; puis, cette inspection faite rapidement, le spectateur ne fait plus attention au décor : il constate que le cadre est bien approprié au tableau ; chaque allusion du duc à ses ancêtres, devient plus sensible pour nous ; nous sentons que les portraits sont là, sans avoir besoin de les regarder. L'œil est satisfait, vaguement, sans que la curiosité du détail vienne partager l'intérêt que nous portons à ce qui se dit, à ce qui se fait.

Mais le poète, malheureusement, est allé trop loin dans cette voie : entraîné par son amour du pittoresque, et par sa vaste érudition, V. Hugo a cessé de voir dans le décor un accessoire ; à ce simple cadre, il a fini par accorder l'importance du premier plan, et a réglé la mise en scène avec un soin excessif de l'infiniment petit.

Lorsqu'au troisième acte de Marion Delorme, il demande au décorateur « un parc dans le goût de Henri IV », c'est richesse prodiguée en pure perte ; le spectateur distinguerait bien un jardin anglais d'un jardin à la française ; mais qui donc, dans le public,

1. Cette scène était chez V. Hugo un souvenir d'enfant. Cf. *Victor Hugo raconté*, t. I, p. 158.

pourra s'écrier avec satisfaction : Comme ce parc est bien dans le goût Henri IV ¹ ?

Se trouvera-t-on toujours près d'un architecte complaisant qui pourra nous expliquer que ce que nous prenons pour du plein cintre roman, au quatrième acte d'Hernani, est en réalité une « voûte d'architecture lombarde » ? Victor Hugo pourrait nous taxer d'ignorance, et nous renvoyer à son cours d'architecture, dans Notre-Dame de Paris, où la chose est traitée tout au long ². Mais le simple spectateur, qui venait chercher un amusement, tout au plus un divertissement, n'a-t-il pas le droit de réclamer, et de rappeler que le Théâtre-Français n'est pas l'École des Beaux-Arts ?

Pourtant, admettons que la faute soit toute à nous ; que, repentants, nous revenions au drame en état de soutenir une discussion sur toutes les architectures connues : ou bien notre science ne nous servira de rien, et nous nous contenterons d'écouter ; ou bien nous prendrons un certain plaisir à étudier l'ensemble du décor, et à vérifier les moindres détails de l'ameublement. Quand don César de Bazan entre par la cheminée, nous remarquons avant tout qu'elle est du temps de Philippe II ; lorsqu'il s'assied dans un fauteuil, nous constatons avec plaisir que ce fauteuil date de Philippe III.

1. Les enthousiastes de la première heure pourtant admiraient ces détails : « Nous restions à notre place émerveillés, attentifs, bouche béante, et tout occupés pendant cinq heures à nous rappeler le moindre détail... quel armurier a damasquiné ces armures, a fourbi ces épées. » J. Janin, *Hist. de la litt. dramat.*, t. III, p. 163. « La salle tout entière a les yeux fixés sur la décoration : chacun donne son avis sur l'exactitude archéologique d'une chambre sculptée ou d'une porrière damassée. » Gustave Planche, *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} décembre 1834.

2. Liv. III, ch. 1.

Cette exactitude absolue des détails semble tout à fait inutile au théâtre. Que la décoration soit belle et plaise à l'œil, rien de mieux ; qu'elle soit suffisamment exacte pour ne pas choquer un connaisseur, soit encore ; mais nous ne voyons pas pourquoi, de gaieté de cœur, le poète partage son succès, son public, avec le peintre de décors et le tapissier. Pour cette « illustration » de leurs drames, les romantiques auraient dû imiter la discrétion de ce peintre, dont nous parle Th. Gautier, qui peignait les cadres de certains tableaux, appropriant ses ornements au sujet traité sur la toile : « L'artiste a-t-il traité une scène de luxe et de bonheur ? Van Kessel fait reluire les splendides orfèvreries, entr'ouvre les coffrets à bijoux, suspend à des fils de perles les médailles d'or ¹. » La décoration ne doit être qu'un accompagnement discret du drame, et ne doit pas l'étouffer. C'est au romantisme que nous devons reprocher les abus actuels sur ce point. Ceux qui voient dans l'art dramatique autre chose qu'un plaisir de badauds, protestent contre les excès de nos metteurs en scène. La dernière reprise du *Roi s'amuse* était une véritable trahison. Sur une simple indication du poète, « l'orage a éclaté depuis quelques instants ; il couvre tout de pluie et d'éclairs ² » ; le tonnerre grondait d'une façon insupportable, à couvrir la voix des acteurs. Des éclairs, fort bien faits du reste, sillonnaient la toile du fond, illuminant Notre-Dame (au lieu du château de Saint-Germain, qu'on devrait apercevoir) et donnant au public blasé sur ce détail le spectacle de Paris inondé par un orage. Ce n'est plus là de l'art, c'est

1. *Souvenirs de théâtre*, p. 318.

2. *Roi s'amuse*, a. IV, sc. IV.

de la fausse réalité, si sévèrement et si justement condamnée par l'auteur lui-même ¹. Ne nous plaignons pourtant pas trop : on a fait grâce aux acteurs de la pluie qui devrait les transpercer jusqu'aux os ².

Toutes ces exagérations, toutes ces erreurs sur le véritable intérêt du drame, viennent, en partie du moins, du mépris des romantiques pour l'unité de lieu. Sans doute la révolution littéraire de 1830 a fait beaucoup de bien en général au théâtre, et, pour ce point spécial, elle était incontestablement nécessaire. Mais, parmi tous les excès qu'elle devait amener avec elle, celui-ci était un des plus dangereux pour l'avenir du théâtre. Le romantisme est allé trop loin, consacrant à une préoccupation très secondaire, à une sorte de rancune contre les unités de temps et de lieu, une partie de ses efforts. Nous aurons plus d'une fois l'occasion de constater que les quelques taches du drame romantique tiennent à son peu de spontanéité. Il semble que les auteurs, avant de songer à atteindre le beau, cherchent surtout la nouveauté. Au lieu de vouloir faire un drame, ils veulent d'abord ne pas faire une tragédie. Peut-être ont-ils trop songé à rompre avec les deux unités condamnées, et ne se sont-ils pas assez préoccupés de l'unité d'action.

1. Préface, p. 46 sqq.

2. Blanche, grelottant sous la pluie :

Je suis glacée!.....

(A. IV, sc. xv.)

Parlerai-je aussi du morceau d'orgue, qui, sans aucune indication du poète, accompagne la reine au premier acte de *Ruy Blas*? On se croirait à l'Opéra; et c'est un tort.

CHAPITRE V

UNITÉ D'ACTION — INTRIGUE — LE ROMANESQUE

L'unité d'action chez les romantiques, c'est-à-dire la charpente même de leurs drames, l'entrelacement des scènes, est la partie faible de leur théâtre. Dans la tragédie, le poète, déjà restreint, volontairement ou non, par les unités de temps et de lieu, doit arriver presque forcément à l'unité d'action. Les situations, en effet, c'est-à-dire les différentes péripéties, ne sont pas dues à l'imagination du poète ; elles ne lui servent pas à développer des caractères : au contraire, ce sont les caractères, prêtés par le poète à ses personnages, qui amènent fatalement des coups de théâtre attendus par le spectateur. Étant donnés une situation initiale et des personnages obéissant à une ou deux passions, la tragédie se développe avec une logique presque mathématique. C'est une sorte de problème moral dont nous entrevoyons la solution dès le début ; aussi n'est-ce pas cette solution qui nous intéresse, mais l'élégance de la démonstration.

Les romantiques, au contraire, abandonnant cette

tradition ¹, renversent complètement la marche suivie jusqu'à eux. Le dénouement, relativement secondaire dans la tragédie, devient le seul but du drame. Ce n'est plus le commencement ni le milieu de l'action qui nous occupent, mais sa fin. Pour arriver à une situation finale très forte, très émouvante, le poète fera appel non à sa raison, mais à son imagination. Les quatre premiers actes, qui ne sont plus que la préparation du cinquième ², sont bourrés de scènes et d'actions épisodiques, dans lesquelles la « maîtresse d'erreur » se donne carrière.

A cette observation générale, nous ne voyons qu'une seule exception : Chatterton. Pour la simplicité de l'intrigue, pour la suite logique des scènes, pour la concentration de l'intérêt sur un caractère, sur une passion, cette pièce est presque classique ³. L'unité de lieu est rigoureuse, l'unité de temps absolue. Comme le dit A. de Vigny, « une idée, qui est l'examen d'une blessure de l'âme, devait avoir dans sa forme l'unité la plus complète, la simplicité la plus sévère. S'il existait une intrigue moins compliquée que celle-ci, je la choisirais. L'action matérielle est assez peu de chose pourtant. Je ne crois

1. Corneille avait déjà donné un exemple de cette intrigue romantique. Dans *Rodogune*, en effet, nous trouvons quelques invraisemblances, rachetées par le cinquième acte. C'était la pièce favorite du poète : Cf. l'*Examen de Rodogune*.

2. Remarquons-le en passant : de tout l'ancien système, les romantiques n'ont conservé que le détail le plus conventionnel : leur drame a scrupuleusement cinq actes. *Lucrèce Borgia*, en effet, semble divisée en trois actes ; mais les deux premiers, divisés chacun en deux parties, valent en réalité quatre actes. *Marie Tudor* et *Angelo* seuls comptent quatre actes.

3. Sauf deux situations sur lesquelles nous reviendrons au chapitre suivant.

pas que personne la réduise à une plus simple expression que moi-même je ne le vais faire : c'est l'histoire d'un homme qui a écrit une lettre le matin et qui attend la réponse jusqu'au soir ; elle arrive, et le tue ¹. » Mais cette simplicité d'action qu'on ne trouve pas autre part, dans son œuvre, est également unique dans tout le théâtre romantique ; car, comme le remarquait A. de Vigny, dès 1832 : « Les drames... tendent à présent à faire de l'intérêt et des rencontres surprenantes, en inventant des rapports accumulés, inimaginables ² ».

Des trois romantiques, A. Dumas est celui qui a le plus sacrifié la vraisemblance à l'intérêt, la raison à l'imagination. Certes, c'est un habile ouvrier en matière de scénario, et Scribe, qui passe pour avoir le mieux connu les petits côtés de l'habileté scénique, n'a jamais composé intrigue plus compliquée et plus claire, pièce plus embrouillée et plus simple à la fois, que le Laird de Dumbiky ³. Paul Jones encore ⁴, est une œuvre où l'ingéniosité de l'auteur se joue des difficultés. Dans ses drames comme dans ses romans, A. Dumas, merveilleux tacticien dramatique, sait faire évoluer à l'aise une armée de personnages ayant chacun leur mission et concourant tous au résultat final. Il osera par exemple, montrer sur la scène une élection en Angleterre, c'est-à-dire un vrai drame, sérieux et grotesque, où l'on voit les deux adversaires lutter à coups d'arguments, et leurs partisans à coups de poing : c'est Richard Darlington ⁵.

1. *Théâtre*, t. I, p. 48.

2. *Journal*, p. 62.

3. *Théâtre*, t. IX.

4. *Ibid.*, t. VI.

5. *Ibid.*, t. III, p. 59 : « Toute la foule est en mouvement, on s'arrache

Ou bien, avec quelques personnages seulement, il forme une intrigue bien enchevêtrée, pour la dénouer comme par miracle : exemple, son drame de Teresa ¹ où il s'était rappelé probablement (sans la rappeler au spectateur), la donnée de Phèdre ². Ou bien, puisant à une source plus romantique, pour son drame de Catherine Howard, Dumas fera descendre dans un tombeau (dans le tombeau de Juliette) Catherine, puis Ethelwood. Pour exciter l'intérêt, tous les moyens lui sont bons ; du reste, il arrive à son but ; car rien n'est plus intéressant que les drames de Dumas, si ce n'est ses romans.

Ce n'est pourtant pas dans son théâtre que nous pourrions choisir une pièce type, pour étudier l'action dans le drame romantique. Ce n'est certes pas que l'action manque chez lui, mais elle ne mène à rien. Nous voyons passer sous nos yeux des événements multiples, inattendus, qui remplissent largement au besoin un prologue, cinq actes et un épilogue ; mais rarement toutes ces péripéties nous conduisent à un véritable dénouement. On est tenté de se dire, en écoutant le mot de la fin : la suite au prochain drame. Il semble que le dramaturge, obéissant à son tempérament de romancier, place à la fin de son œuvre un mot de transition, une pierre d'attente : après avoir constaté la mort de Saint-Mégrin, le duc de Guise ajoute : « Bien, et maintenant que nous avons fini avec le valet, occu-

les bannières au milieu d'une lutte presque générale à coups de poing. »

1. *Théâtre*, t. III.

2. Déjà dans *Charles VII*, il reconnaissait avoir emprunté le dénouement d'*Andromaque*, t. II, p. 230, et bien d'autres choses encore. Cf. *Mémoires*, t. VIII, p. 189-206.

pons-nous du maître ¹ », et malgré cette promesse d'un sixième acte, le rideau tombe pour ne plus se relever. « Elle me résistait, je l'ai assassinée », s'écrie Antony, et la pièce en reste là. Nous ne demandons pas la tête d'Antony ², mais, à ce qu'il nous semble, une étude morale, une analyse de passion n'est complète, au théâtre, que quand le spectateur a vu toutes les conséquences de la crise amenée par cette passion. Que diraient les spectateurs si Horace, après avoir tué Camille, jetait son glaive aux pieds de Procule, et, pour tout dénouement, se contentait de répondre à sa question « Que venez-vous de faire? »

Un acte de justice!

Les drames de Dumas finissent habilement sur un tableau, sur un mot à effet : il tranche la situation, mais il ne la dénoue pas : le spectateur est obligé de partir avec la sensation de l'inachevé.

Prenons donc comme modèle Ruy Blas, où le poète a développé, aussi bien que dans *Hernani*, ses qualités lyriques, et que de plus il a écrit connaissant mieux son métier, d'une main rendue plus habile par ses trois drames en prose ³.

Pour étudier le développement de l'idée dramatique,

1. *Henri III et sa cour*, a. V, sc. III.

2. A. Dumas nous l'abandonnerait du reste : « Un homme qui, surpris par le mari de sa maîtresse, la tuerait en lui disant qu'elle lui résistait, et qui mourrait sur l'échafaud à la suite de ce meurtre, sauverait l'honneur de cette femme et expierait son crime. » *Mémoires*, t. VI, p. 4.

3. Enfin, dernière raison, c'est la pièce qu'il a le plus travaillée, sans renouveler ses prodiges de rapidité : « Ce fut de tous ses drames celui qui lui prit le plus de temps. » *Victor Hugo raconté*, t. II, p. 394.

dans *Ruy Blas*, il nous manque un élément important : comment V. Hugo compose-t-il ? c'est son secret ¹, et les poètes là-dessus sont assez mystérieux. Quand, par hasard, ils parlent de leur méthode de travail, ils ont l'air de se moquer un peu du lecteur ². Pour *Ruy Blas*, en particulier, qu'a fait le poète ? A-t-il fini par condenser en réalité dramatique les idées philosophiques un peu nuageuses de sa préface ? A-t-il procédé du général au particulier ?

Après avoir rêvé sur la noblesse espagnole, avoir remarqué que, au xviii^e siècle, épuisée, elle se divise fatalement en deux classes, les politiques qui veulent épuiser l'État à leur profit, les fous qui ne ruinent qu'eux-mêmes, et se font gueux, presque bandits, a-t-il précisé son rêve, et créé César et Salluste ? Ce procédé serait curieux, mais il est plus vraisemblable chez un philosophe que chez un poète. Quoique V. Hugo prétende surtout être un penseur, le poète domine chez lui, heureusement. V. Hugo est un poète-peintre ³. Les idées doivent se présenter à lui sous une forme concrète, puisqu'il pense surtout par images : « La foule, dit-il lui-même, ne voit dans *Ruy Blas* que le sujet dramatique, le laquais, et elle a raison ⁴. » Ce qui prouve

1. Un disciple a essayé de le découvrir, à propos des *Burgraves* : « Le poète a, comme la Pythonisse d'Endor, la puissance de faire apparaître et parler les ombres. Hatto se sera présenté le premier, puis Magnus son père, puis Job l'aïeul, le cercle de la rêverie s'élargissant et se reculant toujours. » Th. Gautier, *l'Art dramatique en France*, t. III, p. 6.

2. Exemple, la *Genèse d'un poème*, d'E. Poë ; exemple encore tout ce que dit M. Th. de Banville dans son curieux *Petit traité de poésie française*, sur la rime, ch. III.

3. Cf. M. Girard, *Revue des Deux-Mondes*, 15 avril 1881.

4. Préface de *Ruy Blas*, p. 84.

encore qu'elle a raison, c'est que V. Hugo songeait d'abord à commencer sa pièce par ce qui fait actuellement le troisième acte, à frapper de suite l'esprit du spectateur par la vue d'un ministre-laquais ¹. Il est donc probable que le poète a vu ainsi sa pièce d'un seul coup : un laquais aimant une reine, aimé d'elle, contraste qui devait plaire à son esprit antithétique. Avant que le poète pût songer à mettre cette idée en drame, certaines nécessités s'imposaient aux caractères. Il fallait que le laquais fût, sinon un homme de génie mal servi par la naissance, du moins un rêveur ardent, âme généreuse éprise de chimères, de régénération sociale. Jusqu'ici nous ne voyons rien que de très possible. La Bruyère constate déjà l'existence de ces déclassés, dont quelques-uns parviennent ². Au XVIII^e siècle, ils sont une des ressources de la société. Or, Ruy Blas se passe à la fin du XVII^e siècle ³.

La reine doit être femme avant tout, assez romanesque pour s'éprendre d'un inconnu, assez amie du bien pour aimer ce parvenu qui veut faire quelque chose, seule enfin, sans défense contre son cœur : le tout, pour que nous puissions l'aimer, et ne pas songer un instant qu'elle déchoit.

Maintenant, qui sera le trait d'union, qui rapprochera le laquais de la reine? Sera-ce l'amour, un amour héroïque l'élevant jusqu'à celle qu'il aime? V. Hugo reprendra-t-il le Don Sanche de Corneille, en laissant Carlos fils de pêcheur jusqu'au bout? C'était possible,

1. *Victor Hugo raconté*, t. II, p. 393.

2. *Des biens de fortune*, § VIII, xv, XVIII.

3. En 169.... écrit V. Hugo.

mais un peu long. Le drame moderne va plus vite. La haine réfléchie trouvera dans le laquais un instrument; l'amour imprudent fera le reste : voilà le joint trouvé.

Quant à la haine, plus d'une raison était bonne pour la faire germer dans le cœur du traître; mais celle que le poète a trouvée est excellente : elle ajoute au caractère odieux de Salluste, à la bonté de la reine. Avec de pareils éléments, V. Hugo a composé une pièce qui serait parfaite en quatre actes : don Salluste, la Reine, Ruy Blas, le Tigre et le Lion. Malheureusement le drame a cinq actes : examinons-les.

Si les soldats d'Hernani s'étaient trouvés à leur poste le 8 novembre 1838 ¹, ils auraient été fort surpris de voir le rideau se lever sur une scène de tragédie : un personnage de drame s'entretenant avec un confident aussi discret et plus silencieux que ce Thérémène tant raillé. C'était presque audacieux. Du reste le confident Gudiel disparaît vite, pour faire place à Zafari, personnage de Callot, pour le costume. Salluste veut se venger : il a compté sur son triste cousin, qu'il croit, non sans fondement, médiocrement scrupuleux : la scène est longue, amusante, mais un peu épisodique, inutile, par conséquent : tout au plus sert-elle à éclairer, par contraste, le caractère de Salluste : un demi-voleur a plus de délicatesse que ce grand d'Espagne. Pendant qu'il travaille à se débarrasser de cet aventurier trop timoré, César, confident dramatique, fournit à Ruy Blas l'occasion de conter au public sa biographie, que son ami Zafari doit connaître depuis longtemps. Un détail

1. *Victor Hugo raconté*, t. II, p. 398.

semble avoir de l'importance : ils se ressemblent comme deux frères.

Don César disparu, Salluste songe à profiter de cette heureuse ressemblance, et combine à l'instant un plan bien machiavélique pour être improvisé ainsi d'un seul coup : il fait signer à Ruy Blas un premier petit papier, qui, dans quelques mois, fera tomber la reine dans un piège, et un autre petit papier, qui rend impossible toute résistance de Ruy Blas. Cela fait, il lui montre la reine et lui ordonne

De plaire à cette femme et d'être son amant,

puis il disparaît.

Telle est l'exposition du drame, fort bonne, malgré quelques petits défauts. Sans doute un romantique peut critiquer le confident classique : sans doute un classique peut blâmer le confident romantique ; sans doute on peut trouver romanesques la ressemblance des deux amis, et ce coup de chance pour Salluste que Ruy Blas aime précisément celle qu'on veut lui faire aimer. Mais qu'importe ? Le public, juge souverain de la vraisemblance, ne crie pas à l'invraisemblance ¹. Il sent que ce début promet un drame intéressant ; et le spectateur est bon prince, quand on l'intéresse.

Au deuxième acte, nous sommes chez la reine, dans une cour espagnole : l'étiquette nous en paraît amu-

1. Le soir de la première, « le froid de novembre glaçait les spectateurs.... la pièce dégela le public. Les trois premiers actes, très bien joués, et plus que très bien par M. Frédérick, saisirent la salle. » *Victor Hugo raconté*, t. II, p. 398, 399.

sante ¹, et l'on plaint avec un sourire cette gracieuse jeune fille, qui n'a gardé de son Allemagne que les qualités : rêveuse sans fadeur, mélancolique et non sentimentale. Arrachons-nous au charme pour constater que son ravissant monologue ² est peu vraisemblable devant toute une cour et des duègnes revêches ; que les pressentiments de la reine

En même temps qu'un ange, un spectre affreux me suit, etc. ³

sont bien le résumé du drame, mais que les « pressentiments » rarement justes dans la vie réelle, sont ici d'une précision invraisemblable. V. Hugo aurait dû les abandonner au mélodrame, avec la « voix du sang ». Ils se réalisent du reste aussitôt : l'ange apparaît : c'est Ruy Blas, en écuyer. Malheureusement pour lui, don Guritan veille : avec une facilité d'intuition surprenante, même chez un jaloux, don Guritan devine que ce jeune homme aime la reine, qu'il doit donc être jaloux du roi, et il lui rappelle que sa charge l'oblige à veiller

Dans la chambre prochaine,
Afin d'ouvrir au roi, s'il venait chez la reine!

1. G. Planche (*Revue des Deux-Mondes*, 15 novembre 1838) reproche à V. Hugo d'avoir copié Schiller (*Don Carlos*, a. I, sc. III), comme il lui reprochait d'avoir copié dans le monologue de Charles-Quint le monologue de Fiesque. Mais ces rapprochements, où se complait l'érudition du critique, ne prouvent pas qu'il y ait eu imitation. Des trois romantiques, A. Dumas est le seul qui ait réellement emprunté aux théâtres étrangers, et en particulier au *Don Carlos* de Schiller.

2. *Théâtre*, t. IV, p. 131.

3. *Ibid.*, p. 135.

Il est vrai que le poète atteint son but : Ruy Blas s'évanouit de jalousie, puis les deux amants sans le savoir se reconnaissent à la vue d'un morceau de dentelle ensanglanté. Certes ce procédé est plus neuf que les anneaux ou les armures de tragédie. Mais est-il bien vraisemblable que Ruy Blas écuyer, « magnifiquement vêtu », porte les mêmes dentelles que Ruy Blas domestique? que la reine, toute femme, toute amie des dentelles qu'elle puisse être, le reconnaisse à la similitude du point? Passe encore pour ce détail, qui échappe dans la confusion de la scène : mais que signifie la provocation si peu attendue de don Guritan? Est-ce pour nous montrer le courage de Ruy Blas ¹? C'est bien inutile. Est-ce pour préparer la première scène du quatrième acte, dans laquelle Ruy Blas, pour sauver la reine, envoie son page présenter des excuses à don Guritan ²? Nous pourrions, en effet, nous rappeler alors qu'en un cas presque pareil don Guritan avait fait disparaître le messager sans l'écouter ³. Mais l'on ne peut raisonnablement demander au spectateur de prêter une oreille attentive à tout ce que dit don Guritan. Est-ce enfin pour intercaler bon gré mal gré une scène de comédie? C'est probable; mais il faudrait au moins que la scène fût comique, que la figure de don Guritan fût « gravement bouffonne », qu'il rappelât, autant que le voudrait le poète, « don Quichotte inimitable ⁴ ». Du reste, V. Hugo escamote à la fin don Guritan avec la même

1. *Théâtre*, t. IV, p. 149.

2. *Ibid.*, t. IV, p. 185.

3. *Ibid.*, t. IV, p. 146.

4. Notes sur Ruy Blas, *Théâtre*, t. IV, p. 381.

dextérité que don César au premier acte. Ce sont là des longueurs, et le spectateur a hâte d'arriver au drame. L'action ne s'engage vraiment qu'au troisième acte. Il est superbe. Après une exposition facile, qui nous apprend la fortune rapide de Ruy Blas, nous assistons à la curée des places et de l'argent. Peut-être le poète a-t-il forcé la note : ces conseillers d'État volent l'État avec un cynisme exagéré. Sans doute ce sont des voleurs, mais des voleurs de bonne maison ; et pourtant le discours de Covadenga ¹ ne serait pas déplacé dans un office où les domestiques discuteraient la meilleure façon de voler leur maître. Sans doute cette invraisemblance nous vaut la magnifique tirade de Ruy Blas. Mais le coup de théâtre est un peu rudement amené. Cette réserve faite, constatons que le résultat de cette invraisemblance est merveilleux, et que V. Hugo, après avoir donné à son héros une éloquence incomparable, qui fait paraître court un discours plus long que celui de Cinna, lui prête, pour finir, un élan merveilleux de lyrisme, où les images s'accumulent sans désordre, pour aboutir à une dernière métaphore d'une brutalité saisissante.

Ce long discours est vraisemblable dans la bouche du ministre : est-il aussi naturel que ses collègues écoutent toutes ces injures sans mot dire ? Leur résignation humble est très commode pour le poète, qui, ayant besoin de laisser Ruy Blas en tête-à-tête avec la reine, lui fait mettre les ministres à la porte d'une façon un peu cavalière. Le duc d'Olmedo n'est pas un président de

1. *Théâtre*, t. IV, p. 159.

conseil : il parle à ses collègues comme un majordome à des laquais.

Tout le monde sorti, la reine apparaît. Il est regrettable que, pour amener la belle scène qui va suivre, le poète se soit servi d'un artifice trop simple : la reine sort d'un cabinet secret que personne ne connaît, je ne sais pourquoi. Ces ministres sont bien distraits, et bien plus imprudents que Cinna et Maxime parlant de conjuration dans le palais d'Auguste. Dans cette salle, où ils causent d'affaires si délicates, ils n'ont jamais songé à soulever une tapisserie, à regarder dans un cabinet peu dissimulé ? V. Hugo en a besoin : c'est une raison pour lui, ce n'est pas une excuse pour nous. Quand Molière emploie, pour confondre Tartufe, un cabinet semblable, il prévient le public à l'avance. Ici la surprise est peu préparée. Cette restriction faite, il n'y a plus qu'à admirer le dialogue si chaste et si passionné, et le monologue qui suit, un des plus vraisemblables de notre théâtre, un des plus dramatiques, grâce au coup de théâtre qui le termine.

Ce coup de théâtre n'est pas le résultat fatal d'une passion. Il est inférieur au coup de théâtre psychologique que Corneille savait préparer ou faire éclater tout à coup, le « Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix » ; le « Soyons amis, Cinna ». — Pourquoi Salluste arrive-t-il juste au bon moment, comme si le personnage attendait, lui aussi, son entrée en scène ? Parce que le poète le veut. S'il apparaissait cinq minutes plus tôt, le drame finirait brusquement ; cinq minutes plus tard, la scène serait impossible en présence des conseillers. L'adage « sit pro ratione voluntas » ne peut

faire loi au théâtre... Cette surprise est donc violente, soit, mais de mauvais aloi.

Après tout, la scène est dramatique : cette agonie morale de Ruy Blas, vaincu malgré ses résistances, termine bien ce troisième acte, malheureusement séparé de la fin par un hors-d'œuvre bizarre. Le quatrième acte est la grande faiblesse du drame au point de vue de l'unité d'action. Le poète nous présente brusquement une nouvelle pièce, ayant son commencement, son milieu et sa fin, reliée au drame uniquement par la scène du début. C'est un divertissement qui fait rire quelquefois ¹ : mais il fait encore moins corps avec le drame qu'un ballet avec son opéra.

Nous y retrouvons, du reste, les mêmes faiblesses d'exécution que dans les trois premiers. L'imagination du poète se substitue encore une fois à la logique des faits et des caractères. Si Zafari tombait une seconde plus tôt par sa cheminée, si don Salluste entrait avant la sortie de César et de Guritan, la pièce s'arrêterait brusquement. Le poète se donne carrière. Il lance à travers la trame de sa pièce, si délicate que, un seul fil rompant, tout serait perdu, « à travers ses toiles d'araignée ² », un personnage de pantomime : puis, quand ce gracioso a bien fait ses tours, quand on croit que toutes les combinaisons de Salluste sont compromises, le poète enlève délicatement César, et l'intrigue reparaît intacte : ce n'est pas de la magie, c'est de la prestidigitation.

1. Pas toujours : A la première représentation, « le quatrième, que M. Saint-Firmin dit avec une verve spirituelle, fut moins heureux » que les trois premiers. *Victor Hugo raconté*, t. II, p. 399.

2. *Théâtre*, t. IV, p. 214.

Si encore ces tours de passe-passe étaient indispensables au cinquième acte, on pourrait se résigner. Mais, sans faire disparaître l'intérêt (car il est amusant, après tout), cet intermède arrête l'action plutôt qu'il ne la ralentit, et substitue un intérêt de curiosité à l'intérêt dramatique qui reprend enfin¹.

Les comparses ont disparu, pour ne plus revenir. Les trois personnages principaux, jusque-là séparés, vont se trouver en présence : l'action devient simple, grande ; l'intérêt va croissant. Ce cinquième acte à lui seul est toute la pièce : nous avons vu que c'est la règle absolue du drame romantique.

Dans tout ce théâtre, en effet, on remarque une intensité d'émotion finale vraiment extraordinaire. En ce genre, le chef-d'œuvre du romantisme est le dénouement de *Lucrèce Borgia*, mais non pas celui qu'on joue à la scène, et qui, au point de vue moral, est manqué. Le cri de *Lucrèce* « Je suis ta mère ! » fait de *Gennaro*, jusque-là justicier, un parricide innocent. A quoi bon reprendre au théâtre de *Sophocle* ces effets monstrueux et pénibles inutilement ? Nous trouvons, au contraire, dans les variantes² une autre fin incomparablement plus belle. *Lucrèce* meurt en pardonnant, en consolant *Gennaro* : *Lucrèce*, transfigurée par la maternité, par la mort, fait venir les larmes aux yeux du lecteur ; pour

1. « Ce fut pendant un temps le défaut dominant de V. Hugo de faire des quatrièmes actes qui pouvaient s'enlever comme des tiroirs... mais de ce que ce quatrième acte est inutile à l'ouvrage, s'ensuit-il qu'une fantaisie merveilleuse doive être supprimée ? De ce qu'une femme est belle, est-il absolument nécessaire de jeter ses diamants à l'eau, quand surtout elle en a pour un million. » Dumas, *Mémoires*, V, 239.

2. *Théâtre*, t. III, p. 433.

trouver un équivalent à cette scène, nous sommes obligés de remonter jusqu'à l'Alceste d'Euripide.

Il faut avouer que cette beauté du dénouement est, en général, assez chèrement payée. Les quatre premiers actes, qui préparent l'action plutôt qu'ils ne la contiennent, sont sacrifiés : comme ils sont destinés à amener une situation difficile, ils doivent renfermer toutes les invraisemblances nécessaires. Comme ils sont vides d'action véritable, au profit du cinquième acte, ils sont remplis tant bien que mal par des événements purement épisodiques, des hors-d'œuvre ; c'est ce que nous appellerons le romanesque dans le drame.

Lorsque les règles dramatiques s'élargissent démesurément, le drame touche en effet au roman, et n'en est plus séparé que par la partie matérielle, par ce fait que nous écoutons les personnages parler, au lieu de lire leur conversation.

Le roman est le plus libre des genres littéraires ; sa seule loi est : intéresser, et être vrai. Comme on lui demande surtout des caractères, de la passion, la seule vérité qu'on puisse exiger de lui est la vérité psychologique. Quant aux événements, peu importe l'ordre dans lequel on nous les présente : le lecteur est d'une complaisance absolue, et ne proteste jamais, même contre le procédé trop commode : « Mais remontons de vingt ans en arrière. »

Quant au plus ou moins de vraisemblance des faits, c'est une question secondaire ; le romancier partant toujours de cette convention que le fait qu'il raconte « est arrivé », le vrai peut être invraisemblable, sans qu'on songe à protester. Au point de vue donc des

événements, de l'action, le romancier n'a besoin que d'imagination.

Justement il se trouve que nos trois romantiques sont, chacun dans son genre, des maîtres romanciers : A. de Vigny, burinant jusqu'à la perfection de délicates silhouettes militaires, ou tâchant à s'élever jusqu'au roman historique; Dumas, faisant, avec une habileté singulière, courir dans la trame de l'histoire de France les fils de deux ou trois intrigues à la fois; V. Hugo enfin, créant un genre : le roman épique : tous trois, mais le dernier surtout, ont montré dans leurs drames leur talent de romancier. Ils dédaignent, en effet, la distinction des genres : « Le germe de la grandeur d'une œuvre est dans l'ensemble des idées et des sentiments d'un homme, et non pas dans le genre qui leur sert de forme ¹. » Ils sont même allés jusqu'à prétendre que drame et roman sont bien près d'être la même chose, car « quand la peinture du passé descend jusqu'aux détails de la science, quand la peinture de la vie descend jusqu'aux finesses de l'analyse, le drame devient roman ² ».

Mais est-ce l'intérêt d'un roman que le spectateur cherche dans un drame? Au théâtre, nous demandons à une pièce le plus de vraisemblance possible dans les événements, et surtout une logique rigoureuse dans leur enchaînement. Si l'on ne pouvait attribuer ces exigences qu'à notre éducation classique, à des habitudes d'esprit prises à la lecture des tragiques, notre critique porterait à faux : nous n'avons pas le droit de juger le drame au

1. Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, t. 1, p. 39.

2. V. Hugo, préface des *Rayons et des Ombres*.

nom des lois de la tragédie. Mais les romantiques manquent ici à une loi fondamentale de tout théâtre : ils vont contre la volonté très raisonnable du public. Que demande-t-il à une pièce ? le maximum de l'illusion. Tous les détails qu'on nous présente doivent concourir à cet effet ; et si le spectateur est quelquefois sévère pour un accroc matériel, c'est qu'il sent qu'on lui gâte tout son plaisir. Un changement à vue peut surprendre et plaire ; mais si nous apercevons un machiniste courant derrière le décor, adieu l'illusion. Qu'un personnage manque son entrée, et voilà le public impatienté ; il siffle quelquefois, et il a presque raison ; ce n'est pas le personnage qui a failli, c'est l'acteur : nous sommes ramenés brusquement à la réalité. Dans un théâtre qui se respecte, l'acteur, fût-il interrompu par les applaudissements, ne doit jamais saluer car nous nous apercevriions alors que ce n'était pas Hernani ou Chatterton qui nous émouvait, mais tel ou tel acteur. Même l'acte fini, le rideau tombé, on n'aime pas toujours à entendre rap-peler la victime et son assassin, qui reviennent en se donnant la main, comme deux bons camarades. Mais il ne faut pas demander trop d'héroïsme à un acteur, une fois l'acte terminé. De même, l'auteur doit se montrer le moins possible, sous peine de détruire toute illusion. Voltaire apparut un jour sur la scène, comme caudataire d'un de ses personnages. Cette plaisanterie ne devrait jamais se faire sérieusement au théâtre. Or nous avons déjà remarqué, à propos de Ruy Blas, qu'à chaque instant l'auteur intervient dans l'œuvre, et invente des événements ou des combinaisons, nécessaires sans doute pour que la pièce continue, mais qui ne se succèdent pas

spontanément. Je comparerais une pièce de théâtre à un automate. Une fois le mécanisme remonté, il doit fonctionner de lui-même, sans que le mécanicien intervienne : les romantiques interviennent trop souvent.

Sur ce point, A. Dumas est d'une regrettable ingéniosité. Faut-il éveiller la jalousie du duc de Guise? « Il laisse tomber sa main avec découragement. Elle se pose sur le mouchoir oublié par la duchesse : Qu'est cela?... mille damnations! Ce mouchoir appartient à la duchesse de Guise! Voilà les armes réunies de Clèves et de Lorraine..... Elle serait venue ici!.... Saint-Mégrin! O Mayenne! Mayenne! tu ne t'étais donc pas trompé ¹! » Et comme il ne suffit pas d'imiter Shakspeare ², qu'il faut aller encore plus loin que lui, ce mouchoir se retrouve au dénouement, et sert à étrangler Saint-Mégrin. Mais, d'ordinaire, à cette époque, ce n'est pas le moyen usité pour se débarrasser d'un ennemi? Pour rendre le procédé vraisemblable : « Tiens, dit le roi à son favori qui va se battre, voici un talisman sur lequel Ruggieri a prononcé des charmes; celui qui le porte ne peut mourir ni par le fer ni par le feu ³. » Aussi, au dénouement, Saint-Paul, qui ne peut tuer le jeune homme, s'écrie-t-il : « Il faut qu'il ait quelque talisman contre le fer et contre le feu... » ce qui permet au duc de faire la réponse célèbre : « Eh bien! serre-lui la gorge avec ce mouchoir : la mort lui sera plus douce; il est aux armes de la duchesse de Guise. »

1. *Henri III*, a. I, sc. vii.

2. Dumas reconnaît (*Théâtre*, t. I, p. 14, 15) que Shakspeare lui a révélé le vrai théâtre. Il s'en inspire directement quelquefois : t. I, p. 163, 164, 198; t. IV, p. 141, 235, 240-245; t. V, p. 184, 185.

3. *Henri III*, a. IV, sc. vii.

Avec de pareils procédés, tout devient facile : comment faire pénétrer Antony chez Mme d'Hervey? Les chevaux d'Adèle s'emportent, Antony est blessé en les arrêtant : le moyen de ne pas le recevoir en récompense ¹?

A. de Vigny, lui-même, plus sobre pourtant d'imagination, n'hésite pas à user de semblables moyens. Pour changer un ange de douceur en furie, et obtenir ainsi un faux témoignage contre la maréchale d'Ancre, il lui suffit d'un portrait qui apparaît à la scène III du troisième acte, disparaît à la scène VIII, et reparait enfin à la huitième scène de l'acte IV.

De tous les drames romantiques, le plus romanesque, à coup sûr, est *Angelo*.

Et pourtant, en tête de cette pièce, où son imagination se donne trop libre carrière, le poète parle justement de ce que nous cherchons en vain dans ce théâtre « une action toute résultante du cœur ² ».

L'idée du drame, c'est l'opposition entre « la femme dans la société, la femme hors de la société ³ ». Le ressort de la pièce, c'est la vengeance d'Homodeï. Le sbire, repoussé jadis par Catarina, introduit Rodolfo chez la femme du Podestat, et prévient la Tisbe que son amant la trompe. C'est là toute la pièce. Mais pourquoi Rodolfo se fie-t-il si facilement à ce sombre personnage? Parce qu'il lui a autrefois sauvé la vie ⁴. C'est très possible, mais le public n'en savait rien, et apprend

1. Dans *Charles VII*, Bérangère, chassée par son mari, et préférant rester, fait sortir à sa place « une femme voilée portant un costume exactement pareil à celui de Bérangère. » T. II, p. 299.

2. *Théâtre*, t. III, p. 283. Nous en exceptons bien entendu Chatterton.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 328.

ce fait juste au moment où il est indispensable à l'intrigue. Le spectateur commence à se défier un peu : est-ce qu'à chaque situation peu vraisemblable nous apprendrons aussi un petit fait, possible sans doute, mais qui a le tort d'arriver trop à point? L'intrigue, en effet, se développe de cette manière. La première tentative d'Homodeï a manqué : la Tisbe a sauvé les deux amants. Homodeï pourrait écrire à Angelo la vérité qu'on lui cache; mais, par malheur, les agents des Dix n'ont pas le droit de correspondre directement avec le Podestat. Que faire? C'est très simple, grâce à la complaisance du poète. Reginella, suivante de Catarina, passera juste devant la maison où se tient Homodeï. On la fait entrer de force, on lui prend une lettre de Rodolfo à Catarina ¹ : la générosité de Tisbe est ainsi rendue inutile : le podestat sera prévenu. A présent, Homodeï est inutile et même gênant. Comment le faire disparaître? Justement, par le plus commode des hasards, Rodolfo regarde par la croisée, reconnaît Homodeï, et le tue quand il sort.

Puis, grâce à un faux poison, dont V. Hugo a trouvé la recette dans Shakspeare ², Catarina échappe à la vengeance du Podestat; Tisbe, se dévouant jusqu'au bout, se fait poignarder par Rodolfo, et meurt en résumant ainsi la situation : « Morte pour le Podestat. Vivante pour toi. Trouves-tu cela bien arrangé ainsi? » — « Couci, couci, » serait tenté de répondre le specta-

1. *Théâtre*, t. III, p. 360.

2. Citons, comme restriction à cette critique, le mot de J. Janin sur le poison classique : « Ce n'est pas tout de l'emprunter, il faut savoir la manière de s'en servir. » *Hist. de la litt. dram.*, t. VI, p. 198.

teur. Tout cela est par trop ingénieux et manque un peu de cette simplicité qui nous était promise dans la Préface de Cromwell ¹.

En présence de pareils procédés pour développer l'intrigue, ce n'est plus « drame romantique » qu'il faut dire, mais « drame romanesque ».

1. P. 48.

CHAPITRE VI

UNITÉ D'INTÉRÊT — DU GROTESQUE DANS LES SITUATIONS

Dans notre étude de la Préface de Cromwell, nous avons constaté que le romantisme au fond est moins révolutionnaire qu'il ne paraît tout d'abord. Il ne veut pas reproduire le grotesque pour lui-même ; il veut en faire un simple repoussoir : le sublime doit toujours prédominer ¹ ; si bien que cette théorie, qui semble d'abord si provocante, peut s'exprimer très pacifiquement par le vers de Boileau : « c'est une ombre au tableau qui lui donne du lustre. »

Cette loi du contraste, avant d'être adoptée en littérature, l'était depuis longtemps dans les arts : « Rubens le comprenait sans doute ainsi, lorsqu'il se plaisait à mêler à ses déroulements de pompes royales, à des couronnements, à d'éclatantes cérémonies, quelque hideuse figure de nain de cour ². » L'introduction du grotesque dans le drame fut une réaction contre la dignité tragique. La tragédie ayant été toujours noble, quelque-

1. Préface, p. 21, 23.

2. *Ibid.*, p. 21.

fois guindée, le drame devait être familier, trivial même par endroits.

Reconnaissons-le pourtant : les romantiques peuvent invoquer autre chose qu'un prétexte : ils ont une raison. Ils veulent augmenter l'intérêt, éviter la monotonie, défaut capital de la tragédie, même dans Corneille et Racine, en introduisant le grotesque : « Grâce à lui, point d'impressions monotones ¹. » Le spectacle « perdrait... sa longueur et sa monotonie actuelles » ; au lieu de donner « d'abord deux heures de plaisir sérieux, puis une heure de plaisir folâtre, il broierait et mêlerait artistement ces deux espèces de plaisir ² ».

On peut introduire le grotesque, soit dans une situation, par des détails comiques contrastant avec l'ensemble, soit dans un caractère. Nous ne parlerons, dans ce chapitre, que du grotesque dans les situations.

Il occupe moins de place dans les drames des romantiques que dans leurs préfaces. Cela tient à ce que, sauf les mots comiques, que l'on peut toujours amener plus ou moins naturellement, les scènes comiques ne se présentent pas pour ainsi dire d'elles-mêmes, dans une intrigue fortement conçue. S'il y a réellement unité d'action, il est difficile que cette action soit à la fois ridicule et terrible : aussi pourrait-on constater plus d'une fois dans le drame que cette difficulté est tournée, mais non vaincue.

Le grotesque, en pareil cas, ne fait pas corps avec l'action : ce n'est plus une combinaison, c'est un mélange.

1. Préface, p. 33.

2. *Ibid.*, p. 69.

Le grotesque apparaît rarement, mais alors il remplit la moitié d'un acte, ou même un acte tout entier : on sent alors que l'auteur veut réparer un oubli et conformer sa pratique à la théorie de l'école : un personnage épisodique se jette au travers de l'action, la suspend un instant, se démène dans l'intrigue, puis disparaît, et la pièce reprend son cours. Le quatrième acte de *Ruy Blas*, nous l'avons vu, est rempli de cette façon. On pourrait encore citer, au deuxième acte de *Chatterton*, l'invasion tumultueuse des six jeunes lords en habits de chasse, ou même l'entrée solennelle de *M. Beckford*, au troisième acte : que l'intervention du lord-maire soit nécessaire, rien de plus certain, puisque nous devons connaître la réponse à la lettre de *Chatterton* : mais que ce magistrat se dérange lui-même, pour venir offrir au poète une place de premier valet de chambre, c'est tout à fait invraisemblable ; nous n'en voyons pas la raison, ou plutôt nous la voyons trop : il faut, coûte que coûte, faire apparaître le grotesque : car, avant d'être dramaturge, on doit être romantique.

C'est là une faute incontestable : ajoutons qu'elle est rare, et que le grotesque, d'ordinaire, est assez étroitement uni à l'action. Dans un certain nombre de drames, et surtout dans *Hernani*, la *Maréchale d'Ancre*, *Marion Delorme*, la *Tour de Nesle*, nous constatons un procédé déjà plus habile que le premier signalé : chaque acte débute comme une comédie, et se termine comme une tragédie. L'émotion finale est ainsi toujours dramatique, et le contraste de la fin avec les scènes plaisantes du début empêche la monotonie ; l'unité d'intérêt est moins altérée, et l'attention du

spectateur est tenue en éveil, sans être trop brusquement contrariée par des émotions différentes.

De plus, à mesure que la pièce se déroule, et que nous approchons du cinquième acte, nous pouvons remarquer, principalement dans *Henri III*, *Marion Delorme*, *Christine*, *Lorenzino*, que le grotesque tend à diminuer graduellement, que les scènes comiques deviennent de plus en plus rares. Par exemple, dans *Christine*, après un prologue de pure comédie (car la chute de Christine dans la mer, se passant dans la coulisse, n'est pas pour nous faire trembler), après trois actes où les scènes plaisantes alternent presque également avec des situations plus fortes, le quatrième acte ne nous présente plus qu'un épisode plus ou moins comique¹; le cinquième acte et l'épilogue ne contiennent pas le moindre mot, la moindre situation, qui puissent égayer le spectateur.

Remarquons en effet que les drames romantiques, presque sans exception, se terminent par un cinquième acte purement tragique, où rien ne vient modifier un instant l'unité d'émotion. Sans compter *Lucrèce Borgia*, *Angelo* et *Marie Tudor*, où le grotesque n'apparaît pour ainsi dire pas dans tout le cours de la pièce, le drame même le plus enchevêtré, le plus encombré de situations comiques ou de mots plaisants, se dénoue toujours par une situation simple : simplicité finale achetée souvent, nous l'avons vu, par des complications au début, mais enfin, si chèrement payée qu'elle soit, obtenue.

1. Sc. v, *Sentinelli* et les deux *bravi*.

Voilà comment les romantiques ont su triompher de la difficulté : ils embrouillent d'abord l'intrigue, et compromettent quelquefois l'unité d'action ; mais ils arrivent à l'unité d'intérêt, malgré la présence de deux éléments disparates, le grotesque et le sublime, par une progression constante, le premier élément diminuant de plus en plus, jusqu'à ce qu'enfin il cède entièrement la place au second.

Pour confirmer ce qui pourrait sembler des généralités par quelques citations précises, prenons nos exemples dans celui des trois romantiques qui possédait peut-être le moins le don du comique : nous pourrions d'autant mieux étudier le procédé, que chez lui le grotesque n'est qu'un procédé. V. Hugo, en effet, est un homme de génie, mais ce n'est pas un homme d'esprit, ou plutôt, il n'a pas l'esprit du théâtre ¹.

Il s'est établi de nos jours une confusion complète sur le mot et sur la chose. On prend pour de l'esprit scénique de purs jeux de mots, des nouvelles à la main, de l'esprit de journaliste. On croirait volontiers que certains auteurs, une fois leur pièce faite, y ajoutent des mots spirituels, tant ces traits semblent peu naturels chez celui qui les prononce. Quand une comédie va paraître, on nous en cite à l'avance les mots : on en

1. L'esprit de V. Hugo, car il en a beaucoup, mais d'une certaine espèce, surprend : tout est énorme en lui :

Le ciel s'inquiétait de Job :
On entendait Dieu, dès l'aurore,
Dire : As-tu déjeuné, Jacob ?

(*Chanson des Rues et des Bois*, p. 83.)

Le mouton disait : Notre père,
Que votre sainfoin soit béni.

(*Ibid.*, p. 307.)

fait une petite exposition à part. Or le véritable esprit, au théâtre, ne peut pas se séparer du rôle qui le contient : les mots de Molière ne sont pas spirituels quand on les détache de l'ensemble qui les fait valoir.

V. Hugo n'a pas ce genre d'esprit : aussi chez lui le grotesque, ou le comique, est-il pénible : on sent l'effort. Souvent ses plaisanteries ne sont qu'une opposition de mots, où manifestement le premier interlocuteur ne parle que pour amener la réponse du second ; un prédicant un peu nuageux, dans *Cromwell*, s'écrie :

Mon âme voit le jour !

Uniquement pour qu'on lui riposte :

Fais donc cesser l'éclipse ¹.

Y a-t-il rien de moins comique que les plaintes de dame Guggligoy, épouse délaissée de lord Rochester ² ? Dans *Hernani*, les ripostes de don Carlos ³, les com-

1. A. I, sc. v.

2. A. III, sc. xii.

3. Que faisiez-vous là ? — Moi, mais à ce qu'il paraît,
Je ne chevauchais pas à travers la forêt.

Ajoutons ces deux vers que Dumas (*Mémoires*, t. V, p. 281, 282) fit supprimer :

Le duc ouvre en entrant cette boîte où nous sommes,
Pour y prendre un cigare ; il y trouve deux hommes.
(*Drame*, t. II, p. 504.)

M. de Rémusat était plein d'indulgence pour ce vers, qui lui inspirait la réflexion suivante : « Avec quel bonheur le poète a fait descendre de ses échasses le langage tragique de nos jours.... Il n'y a pas jusqu'au goût de la plaisanterie, un peu insolite sur notre scène, qui ne rappelle celui de l'imbroglio espagnol. Plusieurs traits de ce genre, accueillis par un rire improbateur, ne nous semblent pas du tout l'avoir mérité... Ces sortes de réponses *ab absurdo* sont fort communes sur le théâtre

pliments de condoléance du duc au roi ¹, l'habileté avec laquelle don Ricardo « ramasse » le titre de comte, puis de grand d'Espagne ², le ton familier poussé jusqu'à la trivialité ³, tout cela semble ajouté après coup. Le poète a l'air de réparer un oubli. Aussitôt que la situation devient réellement forte, le grotesque disparaît sans qu'on le regrette.

Dans Marion Delorme, outre la pénible élaboration de mots plus ou moins plaisants ⁴, nous remarquons encore un manque de naturel, un effort inutile pour mêler le comique et le sérieux, dans tout le début du troisième acte, dans l'arrivée surprenante des comédiens au milieu d'un enterrement, — souvenir d'Hamlet, peut-être, — à coup sûr, idée malheureuse. Une réminiscence de Molière (qui, du reste, n'est peut-être aussi qu'une rencontre fortuite) ne semble pas plus heureuse : Gassé, ripostant à toutes les questions sur le roi par des réponses sur le cardinal ⁵, nous rappelle trop la scène d'Orgon et de Dorine.

D'autres fois, certains détails seront réellement comiques, mais nuiront à un intérêt plus sérieux : Dame

espagnol. Il y a quelque part dans Calderon : « Un homme ne doit pas être jaloux de sa femme. — Voulez-vous qu'il le soit de celle du curé ? » — Le tour de la plaisanterie est le même. » *Revue française*, t. XIV, p. 155, 156.

1. A. I, sc. III.

2. A. II, sc. I; a. IV, sc. I.

3. La tête d'un Silva! vous êtes dégoûté!
(A. III, sc. VI.)

4. Brichanteau à un bateleur qui est mêlé à la foule et qui porte un singe sur son dos :

Mon bon ami, lequel de vous deux fait voir l'autre?
(A. II, sc. II.)

5. A. II, sc. I.

Bérarde empêche le public de prêter une attention suffisante au rôle charmant de Blanche, à ses mots partis du cœur ¹.

Les détails grotesques mêlés au drame produisent donc peu d'effet : il n'en est pas de même des scènes entières de comédie, que les romantiques ont su introduire, avec une habileté incontestable, dans leurs intrigues. Voilà ce qui réellement écarte la monotonie, voilà ce qui repose le spectateur de l'émotion dramatique, le rend plus apte, par conséquent, à ressentir ensuite une impression plus forte. Un drame continu finirait par épuiser chez les auditeurs les sources de l'émotion. Le romantisme revenait du reste, sans s'en douter, à un procédé tragique extrêmement rare, sans doute, mais dont on pourrait citer au moins un exemple. *Polyeucte*, tragédie si émouvante, commence par trois scènes de comédie. Avant que l'action s'engage véritablement et nous émeuve, sa préparation nous intéresse, sans dépasser le genre d'intérêt qu'excite la comédie. Il en est de même pour plus d'un drame. Tout le premier acte de *Marion Delorme*, malgré la sombre figure de Didier, malgré ce combat dont l'issue n'inquiète pas le spectateur, tout ce début, dis-je, ne sort pas des limites de la comédie, et le vers charmant qui termine :

Rose, il ne m'a pas même
Baisé la main. — Alors qu'en faites-vous ? — Je l'aime.

ne prépare pas aux horreurs qui vont suivre : le contraste est plus violent : donc l'effet scénique est plus fort.

1. *Roi s'amuse*, a. II, sc. IV.

SOURIAU.

V. Hugo surtout excelle dans ces oppositions : citons encore le bal, qui ouvre d'une façon si naturelle le cinquième acte d'Hernani, et le duo d'amour exquis qui le suit; le charmant couplet du vieux Job ¹, où le poète a su prêter à son Titan un sourire malicieux, presque jeune, qui éclaire un instant cette sombre figure sans que le spectateur soit choqué du contraste ², la scène de séduction où Lucrèce essaye, pour sauver Gennaro, de rallumer l'amour du duc de Ferrare ³, enfin la conversation de Saltabadil ⁴ avec Maguelonne qui, tout en recoussant le sac, prie son frère de n'y pas mettre celui qu'elle aime. Mais déjà cette scène sort un peu du genre de celles que nous venons de citer. C'est un nouveau genre de grotesque, bien original cette fois : Shakspeare n'en offre aucun exemple; V. Hugo a introduit dans le drame des effets d'ensemble, réservés jusqu'à lui à l'opéra, où le comique n'est destiné qu'à augmenter l'émotion par un contraste immédiat. Citons d'abord tout le quatrième acte du Roi s'amuse, qui, bien mis en scène, devrait produire un effet saisissant; ces deux intrigues qui se développent parallèlement, et qui ne causeraient aucune émotion, si l'une des deux succédait à l'autre, tandis que l'intérêt dramatique naît de leur juxtaposition; ce merveilleux quatuor ⁵ n'est dépassé,

1. *Burgraves*, II^e partie, sc. iv.

2. Citons ici un jugement bien curieux de M. P. de Saint-Victor sur le vieux Burgrave : « Le ridicule n'oserait pas plus approcher de lui que le singe d'un vieux lion rêvant dans son antre. » *Victor Hugo*, p. 36.

3. *Lucrèce Borgia*, a. II, sc. iv.

4. *Roi s'amuse*, a. IV, sc. v.

5. Lamartine n'aimait pas que l'on mît en musique ses *Méditations*. Je ne crois pas que V. Hugo non plus goûte beaucoup le quatuor de

comme effet musical, c'est-à-dire comme effet d'ensemble, que par le finale avec chœurs de Lucrece Borgia. A la chanson bachique de Gubetta répond un chant lugubre, au rire des jeunes gens, franc d'abord, puis forcé, enfin glacé par l'épouvante, le *De profundis* des pénitents. V. Hugo, le jour où il imagina cette scène, reculait véritablement les limites de son art. De pareils effets, inconnus jusque-là, peuvent être discutés au nom de la simplicité; ils sont d'un art plus compliqué que la tragédie; mais aussi, reconnaissons-les comme plus puissants.

En somme, nous pouvons conclure que l'introduction du grotesque dans les situations n'a pas nui à l'unité d'intérêt : en est-il de même pour l'élément fondamental de toute œuvre scénique : la psychologie, les caractères.

Rigoletto. Hos ego versiculos feci, tulit alter honores. Il est incontestable que la musique ajoute au dramatique de la situation :

Car la musique est douce,
Fait l'âme harmonieuse, et, comme un divin chœur,
Éveille mille voix qui chantent dans le cœur.

(*Hernani.*)

CHAPITRE VII

DES CARACTÈRES

- I. Multiplicité des rôles. — Le peuple. — L'action. — Le déterminisme de la passion. — Monotonie des caractères. — L'auteur apparaît trop dans ses personnages. — Le lyrisme dans le drame. — La vérité psychologique sacrifiée à l'effet. — Le pessimisme.
- II. Le scepticisme chez les personnages. — Le corps. — Complexité des caractères. — Le grotesque. — Caractères de femmes.

I

Nous ne pouvons demander au drame des caractères aussi parfaits que ceux de la tragédie : l'intérêt psychologique n'est plus le but presque unique du dramaturge. De plus, au lieu de deux ou trois personnages principaux — suivis de leur ombre, le confident, dans Corneille ; escortés par un ou deux personnages secondaires, dans Racine — nous nous trouvons en présence d'une véritable foule. Le romantisme a tenu la promesse de V. Hugo : « Au lieu d'une individualité comme celle dont le drame abstrait de la vieille école se contente, on en aura vingt, quarante, cinquante, que sais-je ? de tout relief, de toute proportion. Il y aura foule dans le drame ¹. »

1. Préface, p. 68.

Fort bien, mais aurons-nous, dans ces cinquante personnages, la monnaie de deux ou trois héros tragiques? Un drame n'est guère plus long qu'une tragédie : si au lieu d'une seule « individualité » vous m'en montrez quarante, chacune d'elles n'aura, en moyenne, qu'un quarantième du temps de la représentation, et surtout, qu'un quarantième de l'attention du public. On a beau nous garantir « qu'il n'en résultera pas fatigue pour le spectateur ou papillotage dans le drame », que Shakspeare a réussi malgré cela, et même « à cause de cela, comme un chêne qui jette une ombre immense avec des milliers de feuilles exiguës et découpées » ; nous répondrons qu'une image n'est pas un argument, que là où Shakspeare a réussi, un autre peut très bien échouer.

Il y a vingt-deux personnages dans *Henri III*, vingt-trois dans la *Maréchale d'Ancre*, quinze dans *Marion Delorme*, sans compter la foule, le peuple, des ouvriers, des comédiens, etc. ¹ En admettant même que les lignes principales de leurs caractères, au lieu d'être à peine esquissées, soient vigoureusement gravées, que, à côté des bustes principaux, les médaillons aient assez de relief pour qu'on les distingue, à quoi bon fatiguer inutilement le spectateur? Est-ce pour innover, pour faire autrement que les tragiques? Nous ne voyons pas d'autre raison, et cette raison nous paraît faible.

Mais à quoi bon? Le spectateur ne cherche même pas à retrouver le nom ou le caractère des comparses. Il

1. Pour le *Napoléon*, de Dumas, « quand on arriva au théâtre on s'aperçut qu'il y avait cent et quelques rôles. Pendant cinq ou six jours ce fut comme un chaos à débrouiller. Tous les rôles fondus, pressés, réunis, nous donnèrent, non compris les comparses, quatre-vingts ou quatre-vingt-dix personnages parlants. » *Mémoires*, t. VII, p. 166.

les distingue tout au plus par leur costume, ou par le nom de l'acteur. Ainsi, dans le *Roi s'amuse*, sauf M. de Cossé « un des quatre plus gros gentilshommes de France ¹ », on ne reconnaît les courtisans qu'à la figure des acteurs.

Pourtant, si les caractères secondaires ne se dégagent pas assez, leur réunion forme un personnage collectif assez net.

C'est ainsi que, dans la *Maréchale d'Ancre*, les gentilshommes dévoués à la favorite sont trop nombreux et apparaissent trop rarement pour qu'on distingue chacun d'eux; mais si, individuellement, ils se confondent, réunis, ils contribuent à donner au spectateur une impression précise : la noblesse de ce temps, sans négliger son intérêt personnel, sait se dévouer à l'occasion, par désintéressement chevaleresque. Les cinq Vénitiens de *Lucrece Borgia* ne peuvent fixer leurs noms dans notre mémoire : mais nous nous rappelons qu'ils sont, en général, rancuniers, insolents, imprudents, gais, braves ².

D'après tout ce que disent et font les *Burgraves*, nous ne distinguons qu'un caractère commun à tous : le noble allemand vit des vols de ses soldats ³.

Nous voyons même apparaître sur la scène une masse plus compacte, innombrable : la foule ⁴, qui joue « le

1. *Drame*, t. II, p. 356.

2. T. III, p. 11.

3. T. IV, p. 292.

4. M. Biré prétend (p. 443) que « dans sa rage d'imitation l'auteur de *Cromwell* va jusqu'à emprunter à Népomucène Lemer cier le procédé dont celui-ci s'était servi dans la *Panhypocrisiade* pour rendre le mouvement d'une foule sur le passage de François I^{er}. » Une ressemblance n'implique pas toujours une imitation. On pourrait attribuer cette remarque à une « rage de dénigrement ».

rôle d'un acteur, le rôle d'un homme », sorte de nouveau chœur avec coryphée, imaginé par les romantiques. La foule ne joue pas souvent un beau rôle : malgré ses rancunes contre Cromwell, elle lui rend en un instant toute sa faveur ¹, crie : « Vive Élisabeth ! » et l'instant d'après : « Vive Marie ² ! » Dans la Tour de Nesle, dix manants se précipitent sur un seul gentilhomme pour l'assassiner ³.

Dans la *Maréchale d'Ancre*, nous voyons se dégager de la foule, toujours lâche, un élément généreux, le peuple ; il tient, suivant une comparaison d'A. de Vigny, « le juste milieu entre la noblesse et la populace, entre la lie de la nation et la mousse légère qui flotte à la surface ⁴ ». Le peuple, représenté d'abord par Picard ⁵, fait lui-même entendre « sa grande voix » à la cantonade ⁶, enfin envahit le palais du maréchal :

PICARD

Ne versons pas une goutte de sang et ne prenez pas une pièce d'or.

HOMMES DU PEUPLE

Mettez le feu à leur palais ⁷.

Le peuple joue déjà le beau rôle : par la main de son chef, il rend dédaigneusement une somme énorme à son ennemi ⁸, et termine le drame par une question redoutable :

1. *Drame*, t. I, p. 494, 496.

2. T. III, p. 236, 239.

3. 1^{er} tableau, scène 1^{re}.

4. *Maréchale d'Ancre*, a. II, sc. IV.

5. A. II, sc. II et sc. IV.

6. A. III, sc. VII.

7. A. III, sc. IX.

8. A. V, sc. IV.

VITRY

Messieurs, allons faire notre cour à Sa Majesté le roi Louis Treizième.

SCÈNE XVIII

PICARD, aux ouvriers qui se regardent et restent autour du corps de Borgia.

Et nous ?

Dans Marie Tudor également, nous trouvons la même distinction entre la populace et le peuple ¹ : « On voit remuer dans l'ombre quelque chose de grand, de sombre et d'inconnu ; c'est le peuple. Le peuple, qui a l'avenir, et qui n'a pas le présent ; le peuple orphelin, pauvre, intelligent et fort, placé très bas et aspirant très haut ². » Ne pouvant le mettre tout entier sur la scène ³, V. Hugo lui donne deux ou trois représentants ; c'est Gilbert, si grand dans sa colère, que Jane humilie à ses pieds, dans sa personne, toute la noblesse ⁴ ; c'est la Tisbe, éprouvant pour Catarina la haine de la fille du peuple contre la grande dame ⁵ ; enfin, et surtout, c'est le peuple « ayant sur le dos les marques de la servitude, et dans le cœur les préméditations du génie ; le peuple, valet des grands seigneurs, et amoureux dans sa misère et dans son abjection de la seule figure qui, au milieu de cette société écroulée, représente pour lui, dans un divin rayonnement, l'autorité, la charité et la fécondité. Le peuple, ce serait Ruy Blas ⁶ » ; le peuple, qui four-

1. *Drame*, t. III, p. 254.

2. T. IV, p. 81.

3. Il nous montre pourtant les ouvriers, mais dans deux scènes épisodiques, t. I, p. 436 ; t. II, p. 299.

4. *Drame*, t. III, p. 156 sqq., 205, 222, 247.5. T. III, p. 342. Cf. *Poésie*, t. III, p. 57.

6. T. IV, p. 81.

mille d'hommes d'État, utopistes ou pratiques, se perdant

En méditations sur le sort des humains ¹,

le peuple, devant qui le poète fait incliner la royauté, lorsque la reine s'agenouille devant le laquais ². C'est l'apothéose finale.

Personnage individuel ou personnalité collective, le peuple, avec la foule, avec la multitude des rôles secondaires, encombre la scène, et laisse peu de place aux protagonistes. Nous sommes trop loin du

Nec quarta loqui persona laboret.

Les premiers rôles, relativement sacrifiés, n'ont plus la même étendue que dans la tragédie. Le développement psychologique en souffre. La tragédie avait multiplié, quelquefois au détriment de l'action, les moyens de mettre le spectateur au courant des luttes intérieures. On ne trouve même plus dans le drame ce que Guizot appelait « de simples développements de caractères, savamment donnés par le personnage lui-même, au lieu d'être naturellement provoqués par les événements ³ ». L'action a envahi le drame, aux dépens des développements psychologiques ⁴.

1. *Drame*, t. IV, p. 105.

2. Permettez, ô mon Dieu, justice souveraine,
Que ce pauvre laquais bénisse cette reine.

T. IV, p. 239.

3. *Corneille et son temps*.

4. Je ne vois rien dans ces drames qui justifie le mot de Sainte-Beuve : « Ce Sylphe transi, qui frappe aux vitres de la Châtelaine, s'anatomise lui-même avec une complaisance par trop mignarde. L'auteur n'échappe jamais à ce défaut. » (*Premiers Lundis*, t. I, p. 172.)

Nous pouvons prendre comme exemple le duel de Concini et de Borgia ¹, c'est-à-dire le moment où va agir la passion qui les a fait parler jusqu'ici : la haine. En pareil cas, que fait la tragédie? Elle laisse les deux adversaires se répandre en paroles devant nous ²; puis, au moment de tirer l'épée, ils rentrent dans la coulisse. Le drame fait juste le contraire : les deux ennemis ne sont réunis pour la première fois en notre présence, qu'au moment suprême. Qu'y gagnons-nous? Le développement oratoire de leur haine est nécessairement très froid, car ils n'ont pu en parler qu'à des tiers. Quant à l'action qui se passe sous nos yeux, pouvons-nous porter quelque intérêt à un simulacre de duel? Le spectateur, qui écoute avec attention les ripostes de Rodrigue et de don Gormas, regardera-t-il avec effroi deux acteurs ferrailler gauchement? Nous pouvons admettre, par convention, que la haine anime véritablement les deux personnages qui luttent d'éloquence devant nous; c'est trop compter sur notre naïveté que de vouloir nous faire trembler au choc de deux flambes de théâtre.

Très souvent, il est vrai, l'action dramatique ne dépasse pas les limites de la convention : la vraisemblance est suffisante, et l'illusion peut naître. En pareil cas, dira-t-on, l'action ne peut-elle servir à nous révéler les caractères? Au lieu de nous montrer longuement les diverses passions qui agitent un héros, et de consacrer peu de temps à les faire agir, ne peut-on faire surtout agir les personnages, et nous permettre ainsi de remon-

1. *Maréchale d'Ancre*, a. V, sc. xii.

2. Exemple, *le Cid*, a. III, sc. II.

ter de leurs actions à leurs intentions, en concluant de l'effet à la cause?

Sans doute, les personnages de drame agissent beaucoup; mais, malheureusement, comme nous l'avons déjà constaté en étudiant l'unité d'action, l'auteur se substitue trop souvent à ses personnages, et, suivant les besoins de son intrigue, modifie l'acte qu'ils accompliraient, s'ils n'obéissaient qu'à leur caractère. Il y a du reste là autre chose qu'une faiblesse d'exécution : il y a encore une erreur théorique. D'après A. de Vigny, les hommes dans la vie réelle n'obéissant pas à la logique, les héros de théâtre doivent être illogiques : « Les passions seules intéressent les hommes toujours agités par des passions. Les pendules seules se meuvent par des principes; les hommes font des principes, et agissent contre ces principes mêmes ¹. » Dans le drame romantique, en effet, chez V. Hugo surtout, les personnages agissent autrement qu'ils ne pensent et qu'ils ne parlent.

Gennaro, personnage assez doux, voire même sentimental, est pris tout à coup d'un accès de fureur, et insulte une femme qui ne lui a fait que du bien. Gennaro agit comme un possédé, et l'est bien en réalité : car la volonté de l'auteur, qui a besoin de cette insulte pour son drame, s'est substituée à la volonté de son héros.

On sent que les personnages sont toujours dans la main du poète, qu'il les dirige, les fait agir, parler, penser à volonté. Il en tire sans doute des effets dramatiques. Mais ce procédé, déjà nuisible à l'action, nuit encore à la réalité des caractères, à leur indépendance.

1. *Journal*, p. 86.

Quand on voit, par exemple, le vieux Job apparaître silencieux, et rester silencieux pendant une longue scène, le marquis de Nangis, muet pendant tout un acte, sortir de son mutisme pour prononcer un grand discours, nous sommes obligés d'oublier la beauté des vers et de protester contre un procédé qui, dans l'enfance du théâtre, semblait déjà bien puéril aux Grecs ¹.

Il est vrai que V. Hugo repousse à priori cette critique et prétend que ses personnages ont le droit d'être invraisemblables : « A ceux qui trouvent que Gennaro se laisse trop candidement empoisonner par le duc au second acte, il pourrait demander si Gennaro, personnage construit par la fantaisie du poète, est tenu d'être plus vraisemblable et plus défiant que l'historique Drusus de Tacite, « ignarus et juveniliter hauriens ². » Nous ne croyons pas qu'une incontestable erreur théorique justifie une erreur pratique : elle ne fait que l'aggraver. C'est une erreur commise à bon escient. Les romantiques ont eu beau conserver pieusement cette théorie, dire comme Th. Gautier : « Pour nous ce qui est beau est toujours vraisemblable ³, » on est forcé d'étendre au drame romantique tout entier ce que Goethe disait du théâtre de V. Hugo : « Ses personnages principaux ne sont pas des êtres de chair

1. « On voyait un personnage assis et voilé, un Achille, une Niobé, qui se pavanaient sur la scène, mais ne découvraient pas leur visage, et ne soufflaient mot. — Bacchus : C'est ma foi vrai. — Euripide : Le chœur cependant débitait jusqu'à quatre tirades de suite sans s'arrêter et eux se taisaient toujours. — Bacchus : J'aimais leur silence... mais quel était son but? — Euripide : Pur charlatanisme, etc. » (*Grenouilles*, trad. Poyard, p. 420.)

2. *Drame*, t. III, p. 6.

3. *Souvenirs de théâtre*, p. 130.

et de sang; ce sont de misérables marionnettes qu'il manie à son caprice, et auxquelles il fait faire toutes les contorsions et toutes les grimaces qui sont nécessaires aux effets qu'il veut produire ¹. » La comparaison est si juste, qu'elle s'impose même aux fanatiques ². Si pourtant elle paraît irrévérencieuse, contentons-nous de dire que, dans le drame romantique, les personnages n'agissent pas, mais *sont agis*.

A ce premier empiètement sur l'indépendance des personnages vient s'en ajouter un second, sur lequel nous serons plus réservé, nous contentant de le constater, sans oser décider si c'est une qualité ou un défaut : la liberté n'existe pas pour les héros romantiques : ils sont soumis au déterminisme de la passion. Est-ce un bien ou un mal? Avant de répondre, il faudrait d'abord savoir au juste si le déterminisme, dans la vie réelle, est vrai. Ce qui est incontestable, c'est que les personnages de drame obéissent à une *αναγκη*, qu'A. de Vigny, A. Dumas et V. Hugo semblent considérer comme le dernier mot de la philosophie dramatique. « Dieu a jeté, écrivait A. de Vigny en 1824, la terre au milieu de l'air, et de même l'homme au milieu de la destinée. La destinée l'enveloppe et l'emporte vers le but toujours voilé ³. » Il ajoute, il est vrai, à propos d'une tragédie : « J'y veux représenter la destinée et l'homme tels que je les conçois. L'une l'emportant

1. *Conversations de Gœthe et d'Eckermann*, t. II, p. 303. (Charpentier, 1863.)

2. « Il écrivit un mélodrame en prose, *Inès de Castro*, qui ressemble à un drame de Calderon, joué par des marionnettes. » P. de Saint-Victor, *Victor Hugo*, p. 12.

3. *Journal*, p. 23.

comme la mer, et l'autre grand parce qu'il la devance, ou grand parce qu'il lui résiste ¹. » Mais, dans la pratique, nous voyons que, pour A. de Vigny, la destinée est irrésistible ; car, dans la *Maréchale d'Ancre*, « un regard sûr peut entrevoir la Destinée contre laquelle nous luttons toujours, mais qui l'emporte sur nous dès que le caractère s'affaiblit ou s'altère ² ». Or, ce sont des caractères affaiblis ou altérés qu'il nous montre : son héros le plus vivant s'écrie : « Je suis devenu indifférent à ma vie... la Providence... n'avait-elle pas son but en me créant ? Ai-je le droit de me roidir contre elle pour réformer la nature ? Est-ce à moi de démentir Dieu ? ³ » Il a une ennemie : laquelle ? « Nommez-la comme vous voudrez, la Fortune, la Destinée, que sais-je, moi ? ⁴ »

A une mère, qui lui reproche d'avoir fait son malheur et celui de sa fille, un héros de Dumas répond tranquillement : « Oui, je sais que la fatalité nous pousse ⁵. »

Un émigré a été pris :

MAURICE. — Il faut qu'il paye.

GENEVIÈVE. — C'est-à-dire qu'il meure ?

MAURICE. — Oui.

GENEVIÈVE. — Et c'est vous qui me dites cela, vous, Maurice ?

MAURICE. — Ce n'est pas moi, c'est la fatalité ⁶.

Maurice aime Geneviève d'un amour irrésistible. Un de ses amis lui montre son imprudence : « Lorin,

1. *Journal*, p. 40.

2. Avant propos, p. 16.

3. *Chatterton*, a. I, sc. v.

4. A. II, sc. 1.

5. *Angèle*, a. V, sc. III.

6. *Le Chevalier de Maison-Rouge*, tableau VII, sc. VI.

Lorin, je sens que tu as raison ; mais je suis entraîné, je glisse sur la pente..... M'en veux-tu parce que la fatalité m'entraîne ? ¹ » — « Ce n'est pas moi qui l'ai tué, dit Athos qui vient de frapper son ennemi, c'est le destin ! ² »

Ce ne sont pas là des paroles en l'air, isolées : l'auteur n'a pas voulu mettre là, en romancier qu'il est, un mot de la fin. C'est toute une doctrine, qui apparaît dans son œuvre entière. La fatalité l'attire. S'il veut adapter au théâtre moderne une tragédie antique, c'est l'Orestie qu'il traduit ; comme Athos poignardant Mordaunt, Oreste s'écrie, en frappant sa mère :

Femme, ce n'est pas moi qui contre toi décide,
C'est le destin ³ !

Cette force inéluctable, dont on parle tant chez les romantiques, apparaît dans les drames de V. Hugo sous la forme d'une passion, surtout de l'amour. Chez ses héros, la passion est la règle de conduite et leur excuse quand ils faiblissent. L'amour est une fatalité contre laquelle ils ne cherchent pas à lutter. Ils semblent même se complaire dans l'aveu de leur faiblesse : « Jane s'est donnée à un autre, à un misérable, je le sais : eh bien, c'est égal, je l'aime ! J'ai le cœur brisé, mais je l'aime ! Je baiserais le bord de sa robe et je lui demanderais pardon, si elle voulait de moi ; elle serait

1. *Le Chevalier de Maison-Rouge*, tableau VIII, sc. II.

2. *Les Mousquetaires*, tabl. XII. Firmin ne pouvait jouer Antony parce que « il lui manquait la fatalité qui fait les Orestes de tous les temps. » Dumas, *Mémoires*, t. VII, p. 177.

3. *Orestie*, a. II, sc. XI.

dans le ruisseau de la rue avec celles qui y sont, que je la ramasserais là, et que je la serrerais sur mon cœur¹. » Et les femmes de ces drames sont hommes sur ce point : l'une d'elles s'écrie : Je manque à ma parole « parce que je suis femme, parce que je suis faible, parce que je suis folle, parce que j'aime cet homme, pardieu !² »

L'amour n'a pas besoin d'être expliqué : il a sa raison d'être en lui-même³. L'amour excuse tout, jusqu'à une lâcheté : Hernani, recueilli par le duc, viole son hospitalité, en lui enlevant sa fiancée. Il est impossible d'écarter un rapprochement qui s'impose à l'esprit ; dans une situation à peu près analogue, Sévère, après un moment de faiblesse, reprend possession de lui-même ; il s'éloigne en faisant des vœux pour celle qu'il aime, et même pour son rival⁴.

Cette faiblesse des caractères est le trait caractéristique du théâtre romantique. Tous ces personnages désirent puissamment, et montrent, quand il faut agir, une impuissance étrange :

Que n'ai-je un monde !
Je te le donnerais !

1. *Drame*, t. III, p. 230. Cf. A. de Vigny, *Journal*, p. 71.

2. T. III, p. 235.

3. Je l'aime.

O pauvre cœur de femme ! mais explique
Tes raisons de l'aimer.

Je ne sais.

C'est unique.

C'est étrange !

Oh non pas ! c'est bien cela qui fait
Justement que je l'aime, etc.

(T. II, p. 444.)

4. *Polyeucte*, a. II, sc. II.

s'écrie Hernani, devant les larmes de dona Sol ¹, et il faiblit au même moment, quand il devrait montrer sa force. Ruy Blas surtout offre un contraste bizarre entre ses désirs et ses actes. Cet homme, qui voulait autrefois remuer le monde, par ambition, maintenant, entraîné par l'amour, succombe comme un enfant aux premiers obstacles, sans résistance, et ne trouve de solution que dans la mort. Il semble que quelque chose soit brisé dans ces âmes débiles, et ce quelque chose, c'est la volonté : ils ne savent pas vouloir.

De ces deux causes de faiblesse dans les caractères, la dernière tout au moins semble discutable. — Corneille a fait autrement que V. Hugo, et a montré le triomphe de la volonté sur la passion. — Même en admettant que la théorie de V. Hugo soit plus conforme à la réalité, il est incontestable que ses personnages plus humains sont moins dramatiques. La lutte de la passion contre le devoir, et le triomphe constant de la vertu, sont peut-être faux, mais ils nous émeuvent; au contraire, pouvons-nous porter autre chose qu'un intérêt languissant à des personnages qui se laissent aller comme nous le ferions à leur place? Il ne s'agit donc pas de savoir si les romantiques ont eu raison au fond, philosophiquement : ils ont tort dans la forme, au point de vue dramatique. Leurs héros sont faibles : de plus, et surtout, ils sont monotones.

La raison en est fort simple : les romantiques n'ont plus ce don que possédaient si pleinement Corneille et Racine : ils ne peuvent dépouiller leur personnalité et

1. A. III, sc. IV.

SOURIAU.

prendre un instant le rôle et l'esprit de leur personnage : en un mot leurs différents héros ne sont pas des créations, mais des incarnations de l'auteur, qui, pour changer de nom, ne change ni d'esprit ni de caractère, et reste lui-même, sous différents déguisements. A. de Vigny et V. Hugo, principalement, ne peuvent modifier que d'une façon presque insensible leurs propres passions pour les communiquer à leurs héros.

A. Dumas, qui a ses défauts (et nous verrons tout à l'heure qu'il en possède un tout spécialement, au point de vue psychologique), Dumas a du moins une supériorité sur ses deux amis : il sait inventer des caractères variés, et donner à ses personnages une vie propre.

Sans doute, il s'est beaucoup servi de l'histoire, et dans un drame historique il n'y rien d'étonnant à ce que les caractères soient variés; mais, même dans ses pièces d'imagination, Dumas sait faire penser et agir ses personnages par eux-mêmes, et non par lui.

Et pourtant, son drame le plus romantique, *Antony*, est une sorte d'autobiographie ¹. Son épigraphe est un mot de Byron : « Ils ont dit que Childe Harold c'était moi... peu m'importe! » Sa préface est une pièce de vers toute personnelle, où nous apprenons que Dumas a les idées d'Antony, et que tous deux sont d'accord pour s'écrier : « Tue-la! »

A. de Vigny a beau exposer la théorie contraire, interdire au poète de se représenter lui-même ², son seul drame vraiment romantique, et de pure imagination, *Chatterton*, c'est toujours, sous une autre forme, les

1. Cf. *Mémoires*, t. VIII, p. 117-119.

2. *Journal*, p. 362.

discussions de Stello et du Docteur Noir sur le sort des poètes, le Plaidoyer en faveur de Mlle Sedaine et de la propriété littéraire, le Journal d'un poète, où plus d'une fois il revient sur ce sujet qui lui tient au cœur. Il le reconnaît du reste : « J'ai dit par la bouche de Stello ce que je vais répéter bientôt par celle de Chatterton ¹. »

Ainsi donc, prêter à ses personnages ses propres sentiments, c'est ce qu'ont fait A. de Vigny et A. Dumas dans leurs pièces romantiques. C'est ce qu'a toujours fait V. Hugo.

Peut-être, avec son génie puissant, le poète aurait-il pu acquérir cette qualité créatrice qui lui manque, s'il n'y avait eu chez lui un parti pris contraire ². Il semble que V. Hugo n'ait pas voulu apprendre le théâtre, mais ait prétendu forcer l'art dramatique à se plier à son caprice. Car nous trouvons dans la préface de Cromwell une théorie qui explique cette faiblesse du poète, et en fait une faute voulue : « Le drame est la poésie complète. L'ode et l'épopée ne le contiennent qu'en germe; il les contient l'une et l'autre en développement; il les résume et les enserme toutes deux ³. »

Cette idée semble d'abord obscure, et la comparaison que le poète a trouvée pour la faire mieux comprendre est une image tout aussi peu claire : cette poésie lyrique que doit contenir le drame est semblable « à un lac paisible qui reflète les nuages et les étoiles du ciel ⁴ ».

1. *Théâtre*, t. I, p. 3.

2. « On peut dire que le genre de déviation propre à M. Hugo, depuis dix ans, c'est sa persistance. » Sainte-Beuve, *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} mars 1840.

3. Préface, p. 28.

4. *Ibid.*, p. 29.

Certainement V. Hugo ne voulait pas dire que son drame, semblable à la tragédie d'Eschyle, devait renfermer des odes et des fragments d'épopées ; ce n'est pas du reste ce qu'il a fait. Voici, pensons-nous, quelle est au fond la pensée du poète : le drame doit admettre le lyrisme dans les images et dans les passions.

Ne prenons que cette seconde idée ¹. V. Hugo a manifestement cédé à la tentation de tout artiste : il a voulu faire de sa qualité maîtresse l'élément important du genre qu'il traite. Or, V. Hugo était, avant tout et en tout, poète lyrique : son drame est lyrico-dramatique.

Le lyrisme de V. Hugo, abstraction faite de la forme qu'il lui donne, consiste à ressentir, plus vivement que son lecteur, les impressions que peuvent causer soit un grand spectacle de la nature, soit un événement politique, soit un accident particulier, heureux ou malheureux ; à *vibrer*, pour lui emprunter un mot très caractéristique ², et à nous communiquer cette vibration. Par exemple, plus d'un a vu, du haut d'une colline, s'allumer peu à peu les fenêtres d'un village perdu dans le crépuscule, sans songer comme l'auteur de la préface des *Burgraves*, à établir une comparaison « entre les étoiles de Dieu, qui s'allument splendidement au-dessus de notre tête, et les pauvres étoiles de l'homme, qui s'allument aussi, elles, derrière la vitre misérable des cabanes, dans l'ombre, sous nos pieds ».

1. Nous avons déjà vu au ch. III ce qu'il faut penser du lyrisme dans les images.

2. Tout souffle, tout rayon, ou propice ou fatal,
Fait reluire et vibrer mon âme de cristal,
Mon âme aux mille voix.

(*Feuilles d'automne*, I.)

Eh bien, ces qualités merveilleuses de son propre esprit, ces lueurs qui l'illuminent tout à coup, et surtout cette intensité des émotions, des vibrations qui l'agitent, il les prête généreusement à tous ses héros. Il n'y a pas dans tous ses drames un seul personnage important, qui ne porte pour ainsi dire au front une étoile, qui ne soit une irradiation du génie même de V. Hugo ¹.

Mais aussi, dans tous ses héros, nous remarquons quelque chose de désordonné, de fiévreux : ils semblent vivre comme en rêve, ils éprouvent des désirs furieux ; leur volonté est d'autant plus excitée qu'elle est impuissante, ou contrariée : ainsi, lorsque dans un songe on veut fuir, sans pouvoir avancer d'un pas, il semble que jamais on n'a fait un effort aussi puissant, aussi désespéré.

Leurs passions sont d'autant plus vibrantes, que presque tout leur effort est employé à ressentir l'émotion, et ne se dépense pas dans l'action. Les personnages de V. Hugo sont plus lyriques que le poète lui-même, parce qu'ils n'éprouvent jamais ce soulagement que le poète ressent lorsqu'il a fait passer dans ses vers le trop-plein de son émotion. Ils sont dans un perpétuel état de surexcitation. Dans un drame isolé cela produit un charme étrange : ce n'est plus l'héroïsme, placide même dans ses luttes, des personnages de Corneille. Mais cette tension, toujours identique, devient monotone quand on embrasse l'œuvre dans son ensemble.

1. Il l'avoue du reste :

Si j'entrechoque aux yeux d'une foule choisie
D'autres hommes comme eux, vivant tous à la fois
De mon souffle, et parlant au peuple avec ma voix.
(Feuilles d'automne, 1.)

Beauté ou défaut, c'est là la partie la plus originale du drame. Puisque les romantiques n'ont pas essayé d'emprunter à Corneille et à Racine le secret de leurs créations, puisqu'ils ont voulu rester « eux-mêmes » en composant leurs drames, nous ne pourrions trouver dans les personnages que les propres passions des auteurs.

Cette tendance des romantiques à parler par la bouche de leurs héros, sensible surtout chez V. Hugo, n'est pas le défaut capital de leur psychologie.

Plus préoccupés de l'effet à produire que de la façon de le produire, plaçant des mots retentissants à la fin d'une scène ou d'un acte, sans que ces mots soient l'explosion finale d'une passion développée dans l'acte ou la scène, nos trois romantiques, mais surtout A. Dumas, ont trop souvent sacrifié le fond à la forme : leurs drames ont l'air d'être solidement bâtis, mais les fondations manquent.

Un fait curieux nous permet d'apprécier la faiblesse psychologique de ces drames, sans même les comparer à la tragédie. A. Dumas, en 1842, refit dans son *Lorenzino le Lorenzaccio* de Musset, composé en 1834. Dans ce dernier drame, qui est loin de mériter les anathèmes lancés par la troisième génération romantique¹, Musset n'a pas essayé d'écrire pour le théâtre : il n'a pas cherché des effets saisissants, mais il a minutieusement fouillé les caractères de ses héros. Tandis que Dumas se contente d'une étude superficielle, et ne prête à ses personnages que des attitudes déclamatoires, Musset scrute

1. M. Vacquerie, *Profil et Grimaces*, article sur A. de Musset.

profondément le cœur humain : au lieu de fantoches aux gestes désordonnés, il nous montre des hommes agissant humainement. Dans *Lorenzaccio*, Philippe Strozzi conspire contre le duc : deux de ses fils viennent d'être emprisonnés; au milieu d'un repas sa fille tombe et meurt à ses côtés, empoisonnée par les Médicis; les convives crient : « Vengeance, liberté, que cette enfant soit notre Lucrèce! etc. »; bref tous les cris que doivent pousser en pareil cas des comparses de drame. Quant au père, terrifié, il ne pense plus à sa patrie; il songe à sa famille, à lui-même, et sa réponse, pour n'être pas une tirade, n'en est que plus touchante : « Liberté, vengeance, voyez-vous, tout cela est beau. J'ai deux fils en prison, et voilà ma fille morte. Si je reste ici, tout va mourir autour de moi. L'important, c'est que je m'en aille, et que vous vous teniez tranquilles. Quand ma porte et mes fenêtres seront fermées, on ne pensera plus aux Strozzi. Si elles restent ouvertes, je m'en vais vous voir tomber tous les uns après les autres. Je suis vieux, voyez-vous : il est temps que je ferme ma boutique. Adieu, mes amis, restez tranquilles; si je n'y suis plus, on ne vous fera rien. Je m'en vais de ce pas à Venise ¹. »

Dans *Lorenzino*, le même Strozzi voit que sa fille aime encore Lorenzo son fiancé : il n'ose pas entrer chez elle : « Non, pas ce soir... demain! ce soir, je la tuerais ²! » et le rideau tombe sur cette belle explosion d'amour paternel.

Ce même Strozzi, du reste, conserve dans sa prison

1. A. III, sc. vii.

2. A. I, sc. xv.

assez de liberté d'esprit pour écrire en deux vers assez plats, ce que Voltaire dit dans une si bonne prose :

Dieu ! garde-moi de ceux à qui mon cœur se fle,
Et je me garderai de qui je me défle !¹

De son côté, Lorenzino conserve dans le vice un cœur chaste, et, nouveau Brutus, joue jusqu'au bout son rôle, sans jamais le prendre au sérieux : débauché par calcul, il croit à la vertu ; courtisan du tyran par patriotisme, il croit à la liberté, et, à côté du cadavre de Luisa, lance le mot de la fin : « Je n'avais que deux amours : Florence et elle... je n'ai plus qu'une religion : la liberté !² »

A ces tirades creuses, faites pour être applaudies par la claque, à cette étude superficielle du cœur humain, combien est supérieure cette confession de Lorenzaccio : « Je me suis fait à mon métier. Le vice a été pour moi un vêtement ; maintenant il est collé à ma peau. Je suis vraiment un ruffian, et, quand je plaisante sur mes pareils, je me sens sérieux comme la mort, au milieu de ma gaieté. Brutus a fait le fou pour tuer Tarquin, et, ce qui m'étonne en lui, c'est qu'il n'y ait pas laissé sa raison, etc.³ »

Quant au dénouement, il est, comme tout le drame, plus profond que la fin de Lorenzino : le meurtrier est tué, puis jeté à l'eau par le peuple qu'il voulait délivrer⁴. Lorenzaccio fait penser le lecteur ; Lorenzino

1. A. IV, sc. 1.

2. A. V, sc. VII.

3. A. III, sc. III.

4. A. V, sc. VII.

est, pour reprendre un mot de son frère aîné « plus creux et plus vide qu'une statue de fer-blanc ¹. »

Malheureusement, il n'est pas seul de son espèce dans le théâtre romantique.

Enfin, dernier trait de faiblesse psychologique, il n'y a pas là d'étude générale du cœur humain ; les héros de drame ne sont d'aucun pays, mais ils sont d'une époque : encore ne représentent-ils pas l'homme vrai de cette époque, mais un être factice, une poupée de mode. Le jeune premier du théâtre romantique est le *Jeune-France* des cénacles : « Il était de mode alors dans l'école romantique, d'être pâle, verdâtre, un peu cadavéreux, s'il était possible. Cela donnait l'air fatal, byronien, giaour, dévoré par les passions et les remords ². » Th. Gautier réalisait cet idéal :

J'étais sombre et farouche ;
Mon sourcil se tordait sur mon front soucieux
Ainsi qu'une vipère en fureur, et mes yeux
Dardaient entre mes cils un regard fauve et louche.
Un sourire infernal crispait ma pâle bouche ³.

Et ce n'était pas exagération poétique ; il ajoutait, en se raillant : « Comme je suis naturellement olivâtre et fort pâle, les dames me trouvent d'un satanique et d'un désillusionné adorable ⁴. »

Gœthe, Byron et Chateaubriand avaient fait école : Werther, don Juan et René couraient les rues de Paris,

1. A. V, sc. II.

2. Th. Gautier, *Histoire du Romantisme*, p. 31.

3. *Poésies complètes*, t. I, p. 103.

4. *Les Jeunes-France*, préface, p. XVII. Firmin était trop sanguin pour bien incarner Antony : « La pâleur est pour ces personnages un des premiers besoins du drame moderne. » Dumas, *Mémoires*, t. VII, p. 177.

Werther surtout : « Werther, disait alors Nodier, est le type essentiel et complet de l'homme jeune des nouveaux siècles ¹. » Sceptique et dégoûté de la vie, voilà ce que l'on essayait de paraître, quand on ne l'était pas réellement :

J'ai lu Werther, René, son frère d'alliance,
Ces livres, vrais poisons du cœur,
Qui déflorent la vie et nous dégoûtent d'elle,
Dont chaque mot vous porte une atteinte mortelle,
Byron et son don Juan moqueur ².

Il y avait alors, dans la vie réelle, la tristesse de vivre : le théâtre refléta la vie réelle, et tous les jeunes gens sombres de la nouvelle école purent se reconnaître et s'admirer dans trois héros encore plus sombres qu'eux.

Antony, le premier en date, a lu le poète pessimiste de l'Angleterre : « Il y avait quelque chose qui flottait en l'air, — le dernier soupir de Byron, peut-être, — et qui jetait une incertitude profonde dans les esprits, un doute mortel dans le cœur ³. » Antony, en effet, doute, mais n'est pas affermi dans son scepticisme. Il ne croit guère à l'immortalité de l'âme : « La mort sépare... Penses-tu que je croie à tes rêves, moi... et que sur eux j'aie risquer ce qu'il me reste de vie et de bonheur? ⁴ » En revanche, il croit peut-être en Dieu, du moins il en parle : « Béni soit Dieu qui m'a fait une vie isolée... béni soit Dieu qui a permis qu'à l'âge de l'espoir

1. *Revue de Paris*, t. VII, p. 46.

2. Th. Gautier, *Poésies*, t. I, p. 239.

3. Dumas, *Théâtre*, t. XVI, p. 199.

4. *Antony*, a. V, sc. III.

j'eusse tout épuisé! ¹ » A coup sûr il croit à l'enfer : « Je prends tout sur moi, et que Dieu m'en punisse ² » ; il est même sûr de l'existence du diable : « Perdre mon âme pour si peu? Satan en rirait! ³ » La théologie d'Antony n'est pas très claire ; du reste, on ne peut guère demander de logique à un pareil exalté. Jamais rôle ne fut plus romantique que le sien. Il reçoit sur sa poitrine des chevaux emportés, déchire l'appareil de sa blessure, enlève, avec effraction, une femme, en insulte une autre, finalement poignarde sa maîtresse. Et quelle langue, quelles figures! l'imagination méridionale de l'auteur de Mireille n'a pu trouver mieux que le mot d'Antony : « Je ne veux pas que tu meures seule... je serais jaloux du tombeau qui te renfermerait ⁴ » ; et, surtout, le triomphe du genre : « Si la voiture m'eût brisé le front (?) contre la muraille, elle eût laissé le corps mutilé à la porte, *de peur qu'en entrant chez elle ce cadavre ne la compromît.* ⁵ » En vérité, on ne peut mieux juger Antony que ne le fit Dumas lui-même dix-huit ans plus tard : « Antony, c'est le rêve du fou ⁶. »

Le succès de la pièce fut immense ⁷ : les acteurs

1. *Antony*, a. V, sc. III.

2. A. IV, sc. VIII.

3. A. V, sc. III.

4. A. V, sc. III.

5. A. III, sc. III.

6. *Drame*, t. XVI, p. 200. Cf. *Mémoires*, t. VII, p. 177, « la divagation philosophique du caractère d'Antony ». Plus tard, A. Dumas, calmé, écrivait : « Je vous ferai un drame simple, intime et passionné, comme *Antony* et comme *Angèle*; seulement les passions ne seront plus les mêmes..., parce que l'âge où j'écris est différent, parce que j'ai passé à travers ces passions que j'ai décrites, parce que j'en ai mesuré le vide, parce que j'en ai sondé la folie, parce qu'à cette heure, enfin, je revois la vie de l'autre côté de l'horizon. » *Drame*, t. XVI, p. 199.

7. Th. Gautier, *Histoire du Romantisme*, p. 167, 168.

jouaient les deux rôles principaux presque au naturel ¹. La jeunesse se partagea en deux camps : les uns tenaient pour Dumas, les autres pour V. Hugo : trois mois après parut Marion Delorme.

Dans ce drame, composé avant Antony ², nous trouvons le modèle des Jeunes-France du dix-neuvième siècle, égaré au début du dix-septième.

Didier porte jusqu'au costume de son caractère : il est tout en noir ³. Dès le commencement, nous sommes prévenus : il est *funeste* et *maudit*; son souffle est *impur*; il vit dans la brume et la nuit ⁴. Et comme Marion ne comprend guère, il précise et raconte sa vie : enfant trouvé, bien entendu, voyageant avec neuf cents livres de rente, Didier est devenu misanthrope en perdant ses illusions sur l'homme : à quoi est-il bon? tout au plus à débarrasser Marion « de l'homme ou de l'objet qui vous est importun ». Conclusion : il met aux pieds de Marion ses désillusions, son épée, et ses neuf cents livres de rente.

Vous êtes singulier, mais je vous aime ainsi ⁵,

répond la courtisane qui, malgré sa profonde expérience du cœur humain, n'a jamais encore vu amoureux ainsi fait. De ses études sur l'homme, Didier a gardé un

1. *Histoire du Romantisme*, p. 469.

2. « La lecture de *Marion*... m'avait donné l'idée première d'*Antony*. Dès le lendemain de la lecture de *Marion Delorme*, je m'étais donc mis au travail avec un courage inouï. » Dumas, *Mémoires*, t. V, p. 287.

3. *Drame*, t. II, p. 180.

4. T. II, p. 181.

5. T. II, p. 180.

mépris sombre pour la police ¹, quelques idées philosophiques dont il endort son auditeur, et un profond dégoût pour les courtisanes, qu'il maudit, poussé par le besoin qu'a le poète de faire humilier Marion par son amant même; être à la fois René et Grandisson, c'est trop ². De plus, comme A. Chénier, Didier, sur le point de mourir, se frappe le front en s'écriant :

Pourtant j'étais né bon, l'avenir m'était beau,
J'avais peut-être même une céleste flamme
Un esprit dans le cœur ³.

Ce qui distingue le sombre Didier de ses sombres frères, Hernani, Othert, Rodolfo, c'est qu'il est un penseur, comme Chatterton.

La désespérance de Chatterton a une cause précise : nous savons pourquoi il se plaint; il personnifie un mal étudié par Mme de Staël, « la susceptibilité souffrante des hommes de lettres...; la société est rude à beaucoup d'égards pour qui n'y est pas fait dès son enfance, et l'ironie du monde est plus funeste aux gens à talent qu'à tous les autres ⁴. » Chatterton remonte ainsi jusqu'à Rousseau.

De plus, il a, pour un héros romantique, une singularité : il a connu son père, et se trouve soutenu dans ses défaillances par le respect de son nom ⁵.

L'amour enfin le relève un instant ⁶, et métamor-

1. *Drame*, t. II, p. 252, 255.

2. P. 309, 312 sq., p. 187.

3. P. 308.

4. *De l'Allemagne*, p. 266.

5. *Chatterton*, a. III, sc. 1.

6. A. III, sc. II.

phose presque son caractère¹; et cet amour ne ressemble pas à la passion romantique : Chatterton, exalté pour tout le reste, n'est timide qu'en amour. Mais il est bien 1830, par sa misanthropie, son pessimisme. A. de Vigny disait en 1833 : « Cinq-Mars, Stello, Servitude et Grandeur militaires sont... les chants d'une sorte de poème épique sur la désillusion². » Chatterton est le dernier livre de cette épopée.

Pendant les répétitions de Chatterton, A. de Vigny écrivait cette réflexion, probablement inspirée par le drame, à coup sûr s'y appliquant fort bien : « L'ennui est la maladie de la vie. Pour la guérir, il suffit de peu de chose : aimer, ou vouloir. C'est ce qui manque le plus généralement. Et cependant il suffirait d'aimer quelque chose, n'importe quoi, ou de vouloir avec suite un événement quelconque, pour être en goût de vivre, et s'y maintenir quelques années³. » Chatterton, relevé un instant par l'amour, retombe vite, la volonté lui manque. A dix-huit ans, il est déjà « épuisé de veilles et de pensées », et n'a plus que l'apparence de l'énergie⁴; il n'a même plus la force de haïr ses ennemis : « On me trahit de tout côté; je le vois, et me laisse tromper par dédain de moi-même, par un ennui de prendre ma défense. J'envie quelques hommes, en voyant le plaisir qu'ils trouvent à triompher de moi par des ruses grossières; je les vois de loin en ourdir les fils, et je ne me baisserais peut-être pas pour en rompre

1. *Chatterton*, a. III, sc. v et vi.

2. *Journal*, p. 81. En cherchant bien, on trouve déjà dans Horace (*Épîtres*, l. II, ép. 1, v. 226) les idées de Chatterton.

3. *Journal*, p. 113.

4. *Théâtre*, t. I, p. 20.

un seul, tant je suis devenu indifférent à ma vie ¹. » Il se sait en proie à la fatalité : « Je sens autour de moi quelque malheur inévitable. J'y suis tout accoutumé, je n'y résiste plus ². »

De son ancienne bravoure ³ il n'a gardé que le courage de mourir ⁴. Chatterton était la dernière incarnation des étranges jeunes gens de l'époque : « Cette exaltation peut sembler bizarre à la génération qui a maintenant l'âge que nous avions alors, écrivait Th. Gautier en 1857, mais elle était sincère, et plusieurs l'ont prouvé, sur qui, depuis longtemps, l'herbe pousse, épaisse et verte. Le parterre devant lequel déclamait Chatterton était plein de pâles adolescents aux longs cheveux ⁵. »

A. de Vigny a dit un mot qui a été pensé par les deux autres : « On a fait des satires gaies; je veux faire..... au théâtre des satires sombres et mélancoliques... si j'étais peintre, je voudrais être un Raphaël noir, forme angélique, couleur sombre ⁶. » Cette idée avait déjà été exprimée par Goëthe, mais sous forme de critique : « C'est une littérature de désespoir ⁷. »

II

« Les pâles adolescents aux longs cheveux » ne remplissent plus le parterre, et, devant un public froid et

1. *Chatterton*, a. I, sc. v.

2. A. II, sc. I.

3. « George, souviens-toi de Primerose Hill. — Ah ! si tu veux encore jouer du pistolet, comme tu voudras. » A. II, sc. III.

4. Que le quaker définit ainsi : « Il est atteint, etc. », p. 83.

5. *Histoire du Romantisme*, p. 453.

6. *Journal*, p. 95, 96.

7. *Conversations*, t. II, p. 304.

blasé, les héros romantiques se démènent plutôt qu'ils n'agissent, n'excitant guère en nous que la curiosité qui s'attache à de vieilles gravures de mode.

Reconnaissons-le pourtant : dans cette mélancolie de convention, tout n'est pas factice : un de ses éléments, le scepticisme, est quelquefois sincère. Sans parler de A. Dumas, très profondément religieux au fond, mais qui, pour suivre la mode, reniait Dieu, et croyait à Satan ¹, il est certain que les deux poètes romantiques ont prêté à leurs personnages des sentiments dont ils avaient souffert eux-mêmes. A. de Vigny et V. Hugo ne sont pas des esprits passifs, n'ayant que les préjugés et les passions de leurs contemporains. Le génie n'est pas une résultante, un effet; c'est aussi une cause. Le poète n'est pas un simple miroir, où viennent se refléter les lueurs de son temps; il a sa lumière propre.

Nos deux poètes avaient atteint l'âge du doute et traversé cette crise terrible dont on ne se remet que longtemps après. Plus tard le sceptique peut reconquérir la sérénité de l'âge de la foi en travaillant, en aimant. Mais la transition est dure, et incline l'âme au pessimisme.

C'est cette irréligion, d'abord éprouvée personnellement par les poètes, puis communiquée à leurs créa-

1. Viens donc, ange du mal, dont la voix me convie;
Car il est des instants où, si je te voyais,
Je pourrais pour son sang t'abandonner ma vie
Et mon âme..... si j'y croyais!

Préface d'*Antony*. Cf. *Théâtre*, t. I, p. 4 :

« La répétition s'acheva. A. de Vigny était présent, et me donna quelques bons conseils. J'avais fait d'*Antony* un athée; il me fit effacer cette nuance du rôle. » Cf. *Mémoires*, t. IX, p. 133.

tions, qui échappe à la banalité de la mode. Il y a là quelque chose d'humain, de durable, par conséquent, et qui empêche toute cette psychologie vieillie d'avoir l'air trop vieillotte. Même dans cette partie incontestablement faible du drame romantique, on sent un effort vers la réalité, vers la vérité humaine.

Le romantisme, en effet, peut opposer à toutes les critiques une réponse victorieuse : vos héros de tragédie n'avaient qu'une âme, je leur ai donné un corps ; au lieu de montrer une ou deux passions pures revêtues d'un péplum ou d'une toge, je fais vivre devant vous, d'une vie concrète, des hommes qui, comme vous, souffrent dans leur corps lorsque leur esprit souffre, qui, comme vous, imposent à leur corps les volontés de leur esprit.

Ce procédé, presque entièrement ignoré au xvii^e siècle ¹, inconnu depuis, malgré les adaptations et traductions de Shakspeare, a été la plus importante innovation du romantisme. Il donne plus de naturel, plus de réalité aux caractères ; les héros, plus humains, éprouvent le contre-coup physique de leurs émotions. Lorsque Chatterton descend de sa chambre, son ami le quaker ne s'inquiète pas seulement, comme le ferait un confident tragique, de l'état de son esprit : « Ton âme te ronge le corps. Tes mains sont brûlantes, et ton visage est pâle. Combien de temps espères-tu vivre ainsi ? ² » Quand Chatterton est troublé par les reproches de Kitty Bell, « son visage est renversé » et le quaker « lui prenant

1. Je n'en trouve que deux exemples : une scène dans Racine, (*Phèdre*, a. I, sc. III) ; trois vers dans Corneille (*Rodogune*, a. V).

2. Chatterton, a. I, sc. v.

la tête : Tais-toi, ami, tais-toi, arrête... Calme, calme ta tête brûlante ¹. » — « Fermerai-je cette fenêtre, madame, » dit Dafné à sa maîtresse, désespérée de n'avoir pas vu Rodolfo depuis un mois. — Catarina : Non, ne ferme pas la fenêtre. Cela me rafraîchit un peu. J'ai la tête brûlante..... Touche ². »

La faiblesse physique peut même vaincre la force morale. La duchesse de Guise, qui a bravé la mort pour ne pas trahir Saint-Mégrin, ne peut résister à la souffrance. Le duc lui saisit le poignet avec son gant de fer.

LA DUCHESSE, *essayant de dégager son bras*. — Vous me faites mal, Henri.

LE DUC. — Écrivez, vous dis-je!

LA DUCHESSE. — Vous me faites bien mal, Henri, vous me faites horriblement mal... Grâce! Grâce! ah!

LE DUC. — Écrivez donc!

LA DUCHESSE. — Oui! oui! j'obéis! Mon Dieu! tu le sais, j'ai bravé la mort... la douleur seule m'a vaincue... elle a été au delà de mes forces ³.

Les plus vives émotions laissent aux héros tragiques le sang-froid nécessaire pour les bien exprimer; dans le drame, les troubles du cœur amènent la fatigue du cerveau, et, par suite, l'égarement des idées : Ruy Blas, comprenant qu'il a perdu la reine, veut la sauver, et ne trouve rien :

Je suis fou, je n'ai plus une idée en son lieu,
Ma raison, dont j'étais si vain, mon Dieu! mon Dieu!
Prise en un tourbillon d'épouvante et de rage,
N'est plus qu'un pauvre jonc, tordu par un orage.

1. *Chatterton*, a. II, sc. v.

2. *Angelo*, journée II, sc. III.

3. *Henri III*, a. III, sc. v.

Que faire? Pensons bien. D'abord empêchons-la
De sortir du palais. — Oh! oui, le piège est là,
Sans doute. Autour de moi tout est nuit, tout est gouffre,
Je sens le piège, mais je ne vois pas. — Je souffre ¹!

Ou bien encore une crainte morale se complique
d'une crainte physique : Monaldeschi va mourir : il a
peur dans son esprit et dans son corps :

Je me souviens du mal que fait une blessure!
Dans un duel, un jour, un spadassin adroit
Me frappa de son fer..... ce fer entra si froid!.....
Et je serais promis à ce supplice horrible!
Je sentirais vingt fois..... Oh! non, c'est impossible ²!

Protestant contre cet effort pour rendre au corps sa place, un critique écrivait à propos de l'agonie physique de Lucrèce Borgia : « L'instinct a remplacé le sentiment, l'âme a cédé au corps. Éloignons-nous en répétant ce beau vers de Tèrece : *Homo sum, humani nil a me alienum puto*. Je suis homme et je ne me laisse toucher qu'à ce qui est humain ³. » Pourquoi donc affecter ce dédain superbe pour le corps et pour l'émotion physique? La prière de Marion Delorme à Louis XIII ⁴ est aussi pathétique, dans son désordre, que les tirades de tragédie, où la douleur semble avoir fait d'abord le plan de son discours.

Ce qu'on pourrait plutôt reprocher aux romantiques, ce serait d'avoir cherché à augmenter ainsi ce qu'il y a quelquefois de pénible dans les émotions au théâtre.

1. *Drame*, t. IV, p. 185. Cf. p. 186, 223, 225. Cf. t. III, p. 237, 349; t. II, p. 309.

2. *Christine*, a. V, sc. 1.

3. Saint-Marc Girardin, *Littérature dramatique*, t. I, p. 53.

4. *Marion Delorme*, a. IV, sc. VII.

Pourtant, ils ont tiré souvent de ce procédé des effets gracieux : par exemple, ce mot charmant de naturel de dona Sol à Hernani,

Comme vous êtes grand ¹ !

et surtout le délicieux couplet de Rodolfo à Catarina : « Comme tout est calme et charmant autour de toi ! A quelque chose de sacré qui est répandu dans l'air de cette chambre, Catarina, on sent que tu l'habites jour et nuit. Cette chambre est pleine de tous les parfums de ton âme ². » Le romantisme cherche donc la vérité des caractères dans l'union de l'âme et du corps. Cette dualité dans l'unité morale d'un personnage a un autre résultat : « Les hommes et les événements, mis en jeu par ce double agent, passent tour à tour bouffons et terribles, quelquefois terribles et bouffons tout ensemble... les hommes de génie, si grands qu'ils soient, ont toujours en eux leur bête, qui parodie leur intelligence ³. »

Cette théorie, discutable dans sa forme exagérée, est vraie au fond : tout homme, si grand qu'il soit, a ses moments de défaillance ; la tragédie nous montrait des héros toujours en représentation : le drame nous les présente avec leurs faiblesses, leurs petitesse même ⁴.

Cette idée, émise par V. Hugo, était si juste qu'elle

1. *Drame*, t. II, p. 16.

2. T. III, p. 471.

3. Préface, p. 32.

4. La complexité de plus en plus grande des caractères, dans la réalité, est une preuve de progrès, d'après M. Herbert Spencer, *Essais sur le progrès* (traduction Burdeau), p. 6 sqq., p. 40, 74.

fut adoptée dans la pratique par A. de Vigny qui ne l'admettait pas en théorie; dans ses *Réflexions sur la vérité dans l'art*, nous trouvons en effet ceci : « Si un homme me paraît un modèle parfait d'une grande et noble faculté de l'âme, et que l'on vienne m'apprendre quelque ignoble trait qui le défigure, je m'en attriste, sans le connaître, comme d'un malheur qui me serait personnel ¹. » Et pourtant, cédant au mouvement général, A. de Vigny nous présente dans la *Maréchale d'Ancre* un de ces caractères complexes, pleins de contradictions; l'auteur le reconnaît lui-même, dans l'analyse qu'il en fait : « Femme d'un caractère ferme et mâle, mère tendre et amie dévouée; calculée et dissimulée à la façon des Médicis dont elle est l'élève; manières nobles, mais un peu hypocrites ². » Ce caractère est plus complexe encore dans la pièce même; car cette femme, qui ne tremble ni devant les balles ³ ni devant l'échafaud ⁴, est superstitieuse : « J'ai tiré trois fois les cartes qui annoncent un retour inquiétant, etc. ⁵ », et ce qu'elle dit, elle le fait sur la scène, avant de faire arrêter le prince de Condé : « Voyons si le sort est pour lui (*elle tire furtivement un jeu de cartes de sa poche*). Ceci veut dire retard; parlons lui..... (*elle regarde son jeu à la dérobée*). Succès! succès! (*elle serre précipitamment son jeu, et, plus libre et plus confiante, elle s'avance* ⁶. »

1. *Théâtre*, t. I, p. 13, 14.

2. P. 165.

3. P. 277.

4. P. 351.

5. *Maréchale d'Ancre*, a. I, sc. III.

6. Peut-être y a-t-il là un souvenir des *Barricades de Vitet* (1826) :

A. de Vigny s'en est tenu là. A. Dumas et V. Hugo sont allés plus loin, et, non contents de montrer dans un même caractère des qualités et des défauts, ils ont imaginé une combinaison nouvelle, certains assemblages de vices et de vertus; par exemple, dans une âme monstrueuse, tous deux ont montré l'amour maternel survivant aux autres passions, et triomphant à la fin. A. Dumas, le premier en date, est loin d'avoir le mieux réussi.

S'autorisant fort mal à propos de Sophocle, Dumas nous montre, dans le cœur de Marguerite de Bourgogne, le plus abominable mélange de passion que jamais feuilletoniste ait pu inventer. C'est l'intrigue d'Œdipe roi, mais plus répugnante encore; car, au lieu d'un seul Œdipe, nous en avons deux, et Laïus n'est pas mort. Que dire de cette scène où Buridan reproche à Marguerite d'avoir pris son fils pour amant : « Oh ! non ; grâce au ciel, cela n'est pas, et j'en remercie Dieu, je l'en remercie à genoux..... Non, non, je puis encore appeler Gaultier mon fils, et Gaultier peut m'appeler sa mère. — Dis-tu vrai ? — Par le sang du martyr qui a coulé là, je te le jure ! Oh ! oui, oui, c'est la main de Dieu qui a dirigé tout cela, qui m'a mis au cœur cet amour bizarre, tout de mère, et pas d'amante !..... c'est Dieu.... ¹ » On ne s'attendait guère à voir le doigt de Dieu dans toutes ces horreurs. A. Dumas s'est quelquefois trompé, mais jamais plus complètement ; ce n'est plus

la duchesse de Montpensier « tire successivement plusieurs cartes : — Bravo !.... à merveille !.... bravissimo !.... valet de cœur ! roi de pique !.... m'y voilà : tout est dit, nous le tenons ! etc. » (*Le Retour de Vincennes*, Introduction aux *Barricades*, p. 4.)

1. *Tour de Nesle*, tableau IX, sc. III.

de l'art, c'est de la littérature de cauchemar, et qui pis est, c'est maladroit. A. Dumas a échoué, là où V. Hugo a su se tirer d'affaire : l'amour maternel est sali dans Marguerite de Bourgogne; il transfigure Lucrèce Borgia.

V. Hugo a donné, d'une façon originale, la *recette* de ce caractère : « Prenez la difformité *morale* la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète; placez-la là où elle ressort le mieux, dans le cœur d'une femme, avec toutes les conditions de beauté physique et de grandeur royale, qui donnent de la saillie au crime; et maintenant mêlez à toute cette difformité morale un sentiment pur, le plus pur que le femme puisse éprouver, le sentiment maternel; dans ce monstre, mettez une mère, et le monstre fera pleurer, et cette créature qui faisait peur fera pitié, et cette âme difforme deviendra presque belle à vos yeux ¹. » Ce caractère, dont la puissance n'a été contestée par personne, a été discuté au nom d'un art un peu mièvre, qui a ses nerfs, et ne veut pas d'émotions fortes : le contraste éclatant du vice et de la vertu éblouit ces yeux délicats habitués au demi-jour de la tragédie. Le sentiment maternel est tellement incontestable qu'on le trouve trop fort, ne pouvant le nier, et qu'on dit : « Dans Lucrèce Borgia l'amour maternel est, non plus une passion inspirée

1. *Drame*, t. III, p. 5. Cf. T. Gautier, *l'Art dramatique en France*, t. II, p. 344. « Quelle étrange destinée que celle de Lucrèce! Lord Byron raconte avoir trouvé dans une bibliothèque d'Italie, nous ne savons plus si c'est à Ravenne ou à Ferrare, un recueil de lettres autographes de Lucrèce Borgia, entre les feuillets desquelles était placée une boucle de ses cheveux. Ces lettres parlaient d'amour platonique, de tendresse idéale; les cheveux étaient doux, pâles et soyeux; on eût dit le rayon de l'auréole d'un ange. »

par la nature, approuvée par la morale, et qui devient la plus ardente vertu des femmes, mais une passion aveugle et violente, qui agit par fougue et par caprice¹. » Réserveons, comme le critique que nous venons de citer, la question de moralité, et ne parlons que de la question artistique; ces reproches ne portent pas. Il n'y a pas, dans tout le long rôle de Lucrèce, un seul mot qui ne soit dicté par l'amour maternel le plus pur. Lui reprochera-t-on son indulgence pour la liaison de son fils avec Fiammetta? Une mère, fût-elle la plus rigide des femmes, ajoutât-elle la dévotion à la moralité, ne sera-t-elle pas presque toujours indulgente pour les faiblesses d'un grand fils? Pourra-t-elle trouver mauvais qu'une femme lui ait cédé? N'a-t-il pas toutes les qualités : n'est-il pas son fils? — Mais l'amour de Lucrèce pour Gennaro a quelque chose d'instinctif, de bestial presque. — Qu'est-donc que l'amour maternel, sinon un instinct, le plus pur, le plus noble des instincts, sans doute, mais enfin un instinct? Et, ce qui le prouve, c'est que la femme légitime, qui, d'un mari qu'elle aime, a eu un enfant modèle, n'aime pas toujours plus son fils que la femme coupable qui, d'un amant de rencontre, a eu un enfant vicieux.

Pourtant le caractère de Lucrèce Borgia, tout puissant, tout intéressant qu'il est, ne remplit pas exactement les intentions du poète. V. Hugo n'a pas du tout prouvé dans Lucrèce la vérité de cette thèse indulgente qu'un seul bon sentiment purifie tous les vices. Car il ne fait agir devant nous que le sentiment bon; quant à la

1. Saint-Marc Girardin, *Littérature dramatique*, t. I, p. 320.

« difformité morale » on en parle dans la pièce, mais nous ne la voyons pas agissante. Lucrèce était débauchée, incestueuse : on nous parle de ses amants, de son frère ; mais, lorsque Jeppo s'écrie : « Inceste à tous les degrés ! Inceste avec ses deux frères, qui se sont entretenus pour l'amour d'elle ¹ », nous ne songeons pas au crime commis autrefois par la femme, mais à la douleur de la mère insultée devant son fils. Lucrèce est empoisonneuse ; elle a, dit-on, fait mourir ainsi Zizimi ² ; mais elle se repent, mais elle est obligée de verser du poison à son fils, et la punition semble assez forte. Enfin, si elle empoisonne les cinq Vénitiens, c'est à peine si nous songeons à remarquer que c'est un crime. Lucrèce, offensée dans son orgueil de mère, se venge et punit. Sans doute, ce n'est pas d'une morale très pure, c'est la loi du talion ; mais c'est un peu la morale de toute une époque, en Italie.

Donc, V. Hugo n'a pas rempli tout son programme ; sans doute, il a réalisé un tour de force ; mais la magie du poète consiste en ceci : il a su métamorphoser un caractère légendaire, et prouver qu'un ancien monstre qui faisait peur pouvait devenir une mère qui fait pitié. Après avoir vu la pièce, si on relit la préface on trouve un abîme entre la pratique et la théorie : il faudrait bien peu de réflexion pour admettre comme formule définitive de son jugement l'image saisissante qui termine la préface : « A la chose la plus hideuse mêlez une idée religieuse, elle deviendra sainte et

1. *Drame*, t. III, p. 38.

2. P. 47.

pure. Attachez Dieu au gibet, vous aurez la croix. » Maintenant, si l'on prend le drame en lui-même, sans scruter les intentions du poète, on peut se demander si ce mélange dans une même âme, du crime et de la vertu, est bien vraisemblable. Non, sans doute, dans la proportion que lui donne V. Hugo. Mais, à ce compte, la vertu parfaite des héros de tragédie n'est pas non plus une réalité. La tragédie exagérerait la pureté morale, qui se trouve le plus souvent à l'état de simple honnêteté chez nous. Le drame exagère le contraste qui existe en nous entre les qualités et les défauts ; il en fait une opposition entre des vices et des vertus : ce n'est plus la pure et simple réalité ; mais le théâtre, classique ou romantique, est toujours de la vérité exagérée ; seulement le romantisme exagère en laid : c'est encore un des effets de cette réaction, déjà signalée, contre la tragédie.

C'est à cette opposition constamment cherchée que nous devons un des éléments les plus curieux de la psychologie romantique. La tragédie nous présentait des héros toujours nobles, même dans le mal : le drame nous montre le grotesque.

Nous avons déjà vu quel rôle il joue dans l'action. Dans les caractères, il tient une place plus importante encore. Pour reprendre la classification qui en est faite dans la Préface de *Cromwell*, « quelquefois il arrive par masses homogènes, par caractères complets : Dandin, Prusias, Trissotin, Brid'oison, la nourrice de Juliette ; quelquefois empreint de terreur, ainsi : Richard III, Bégéars, Tartuffe, Méphistophélès ; quelquefois même voilé de grâce et d'élégance, comme

Figaro, Osrick ¹, Mercutio, don Juan ². » Je comprends que le rêve d'un poète soit de trouver une nouvelle incarnation de don Juan; mais cet idéal, mélange de grâce et d'impertinence, de passion et de scepticisme, à la fois séduisant et répulsif, où le trouver dans le nombreux personnel des drames? A coup sûr, ce n'est pas dans le Don Juan de Marana ou la Chute d'un ange, mystère en cinq actes d'A. Dumas. Gallus s'en rapprocherait peut-être ³. Mais peut-on appeler drame ce marivaudage du poète?

Figaro paraît avoir tenté davantage les romantiques. Dans Cromwell, lord Rochester rappelle, en effet, le Barbier de Séville même par son entrée en scène. Rien n'y manque, ni la chanson dans la coulisse, ni les couplets écrits sur le genou; mais la ressemblance ⁴ s'arrête là, et le Figaro anglais tourne vite à l'Oronte.

Le théâtre de Dumas, qui avait le don de la gaieté, et qui disait : « Amuser et intéresser, voilà les seules règles ⁵ », fourmille de personnages gais, mais la plupart sont des *utilités* plutôt que des caractères : tels, Joyeuse, dans Henri III; Steinberg neveu, dans Christine; Jules Raymond, dans Angèle; Pistol, dans Kean; Lepidus, dans Caligula, etc.

Quant aux caractères plus complexes, Mac-Allan, dans le Laird de Dumbiky; Lorin, dans le Chevalier de

1. Osrick est assez mal choisi. C'est d'abord un personnage fort peu connu. De plus, il joue le rôle d'un sot. *Second Hamlet*, sc. xx, trad. fr. Victor Hugo, p. 320 sqq.

2. Préface, p. 33.

3. *Les Quatre Vents de l'esprit*, t. I, Margarita, Esca.

4. Déjà indiquée dans Victor Hugo avant 1830, p. 443.

5. *Théâtre*, t. II, p. 8.

Maison-Rouge, et Halifax, le premier, Gascon d'Écosse, est fort amusant, mais c'est un personnage comique dans une comédie; le second, le gai et vertueux Lorin, a le tort d'être un gracioso de mélodrame, se changeant au dernier acte en vengeur du crime ¹. Quant à Halifax, caractère complexe, plein de contradictions, de contrastes, son seul tort est d'être une pure et simple copie de Figaro.

C'est dans A. de Vigny que nous étudierons le modèle du genre, puisque son Fiesque, supérieur à Joyeuse ou à Steinberg, est antérieur au Saverny de Marion Delorme ². « Blanc, blond, frais, rose, de joyeuse humeur et de vie heureuse, l'air ouvert, franc, étourdi, l'allure légère et gracieuse, le nez au vent, le poing sur la hanche... bon et spirituel garçon ³ », Fiesque passe rapidement dans le drame, comme un éclair de bonne humeur. Il remplit de sa gaieté tout le début, impertinent avec le juif Samuel, avec Borgia, à qui il veut enlever sa maîtresse; du reste fort respectueux pour une femme qu'il a aimée sans retour ⁴; s'éprenant d'une belle tendresse pour l'homme avec qui il vient de se battre, et le persécutant de ses protestations, comme Saverny fait à Didier. Chevaleresque jusqu'à venir faire sa cour à la Maréchale, quand la disgrâce s'annonce ⁵, jusqu'à traverser le peuple soulevé pour apporter des nouvelles, il

1. Tableau XI, sc. II.

2. Il est vrai qu'avant de composer son drame, A. de Vigny avait entendu V. Hugo lire sa *Marion Delorme*. (A. Dumas, *Mémoires*, t. V, p. 258.)

3. *Théâtre*, t. I, p. 166.

4. P. 180.

5. A. III, sc. VI.

perd une main dans la bagarre, ce qui ne l'empêche pas de vouloir arracher la Maréchale au bûcher; esprit bouillant, courage froid, il ne se fait pas d'illusion et sait s'avouer vaincu avec bonne grâce : « Tout cela va mal..., le vin est tiré, il faut...

VITRY saisissant *Fiesque* et lui mettant le pistolet sur la joue.

.... le boire. Mais à la santé du Roi, monsieur.

— Pas un cri, ou vous êtes morts. Nous sommes trois cents, et vous êtes dix.

FIESQUE. — Il n'y a rien à dire à cela. Il ne faut que compter, au fait ¹.

Il est incontestable que le grotesque, ainsi compris, est une excellente innovation. Il peut, sans nuire à l'émotion, se mêler aux scènes les plus sombres : un peu de jeunesse et de gaieté ne peut pas faire mal, dans ces drames à qui l'on pourrait reprocher de tendre trop au sombre.

Cette remarque est surtout vraie pour les grotesques purs. Très nombreux, dans V. Hugo surtout, ils n'occupent pas, en général, trop de place dans le drame. Dame Rose, Scaramouche, dona Josefa, dame Bérarde, M. de Cossé, Gaboardo, Orfeo, la duchesse d'Albuquerque, dame Oliva, don Guritan lui-même, ne sont que des comparses.

Dans A. de Vigny, nous ne trouvons qu'un seul personnage de cette espèce, le lord-maire. Son rôle est assez important; malheureusement on ne sait pas assez si M. Beckford est odieux ou simplement ridicule.

Dans Dumas, le baron de Steinberg, Lorrain ², André,

1. A. V, sc. v et vi.

2. Napoléon Bonaparte.

Balthazar¹, le citoyen Agésilas², Buvat³, Gorenflot⁴, n'apparaissent que dans les scènes de pure comédie. Leur présence n'a donc rien qui puisse choquer, et il est inutile d'entrer dans le détail des citations pour prouver que le drame a su tirer bon parti de ces bouffons. L'un d'eux surtout est vraiment amusant, et permet à Dumas de jouer à ses ennemis littéraires un tour de bonne guerre : c'est le « baron de Marsanne, abonné du Constitutionnel⁵, » dont tout le rôle consiste à lancer aux romantiques quelques traits émoussés tirés de son journal. Pourquoi la nouvelle école ne parle-t-elle que du moyen âge? — « Oh! c'est qu'il est bien plus facile de prendre dans les chroniques que dans son imagination; on y trouve des pièces à peu près faites..... » — « Oui, à peu près. » — « Dame! voyez plutôt ce que le Constitutionnel disait à propos de.... » — « Est-ce que vous faites une préface? » demande la maîtresse de la maison au champion des romantiques. » — « Les romantiques font tous des préfaces... Le Constitutionnel les plaisantait l'autre jour là-dessus avec une grâce...⁶ »

Le seul reproche qu'on puisse adresser au grotesque ainsi compris, c'est de ne pas faire corps avec l'œuvre, de ne pas se mêler avec l'action vraiment dramatique. Quant au grotesque terrible, nous ne voyons pas dans A. de Vigny un seul personnage qui fasse rire et trembler à la fois. Dans A. Dumas, nous ne trouvons

1. *Charles VII.*

2. *Chevalier de Maison-Rouge.*

3. *Chevalier d'Harmental.*

4. *Dame de Monsoreau.*

5. *Théâtre*, t. II, p. 161.

6. *Antony*, a. IV, sc. vi.

guère qu'un pâle reflet de Triboulet, non pas même dans une scène, mais dans un récit d'événements antérieurs au drame ¹. C'est à V. Hugo que revient l'honneur (ou la responsabilité) d'avoir montré sur le théâtre du XIX^e siècle ce genre de grotesque qu'il trouvait personnifié dans Richard III.

Nous ne citerons que pour mémoire Rustighello et Saltabadil, simples comparses, et Gubetta, qui n'est pas assez original : V. Hugo a pris deux scélérats, Iago et Narcisse, pour en faire un coquin.

Sa création la plus puissante, et la plus originale, c'est Triboulet.

V. Hugo est arrivé, par des audaces progressives, à cette conception étrange. Dans Cromwell les quatre fous semblent un souvenir, une parodie des sorcières de Macbeth. Ce chœur d'un nouveau genre ne joue pas un rôle très brillant. Il aurait fallu, pour faire accepter leurs intermèdes, une fantaisie étincelante dans leurs actes, leurs paroles. Mais leurs traits d'esprit sont trop visiblement puisés à une source commune. Un mot de Gramadoch ressemble à une plaisanterie de Trick, comme une plaisanterie de Giraff à un mot d'Elespuru. Rien de spontané chez ces bouffons « fous par principe ² ».

Au lieu de ces quatre fous, qui tâchent au moins d'être gais, nous n'en retrouvons plus, dans Marion Delorme, qu'un seul, mais triste, tout habillé de noir,

1. *Lorenzino*, a. II, sc. iv. J'ai déjà trop parlé de la *Tour de Nesle* ; sans doute Buridan et Landry sont parfois de plaisants coquins, mais la *Tour de Nesle* ne fait pas partie des pièces littéraires de Dumas : nous le verrons au dernier chapitre.

2. Tels sont fous par instinct, nous par principe. (A. III, sc. 1.)

parlant « d'une voix lugubre, » jetant la consternation chez tous ceux qui l'entendent, même chez celui qu'il est chargé d'amuser ¹. Plus spirituel après tout que le quatuor de Cromwell tout en se permettant des jeux de mots pesants, honnête homme, du reste, ennemi des cruautés, obligeant à l'occasion ², presque grand seigneur, portant au lieu de la batte de Gramadoch l'épée de gentilhomme ³, et oubliant si bien son rôle par moments qu'il donne au roi une leçon de royauté en termes presque lyriques :

Bouffon, où veux-tu donc en venir? — A ceci,
Que les rois ici-bas font sentinelle aussi;
Au lieu de pique ils ont un sceptre qui les charge.
Quand ils ont tout leur temps trôné de long en large,
La mort, ce caporal des rois, met en leur lieu
Un autre porte-sceptre, et de la part de Dieu
Lui donne le mot d'ordre, et ce mot, c'est : *Clémence* ⁴.

L'Angély est le précurseur de Triboulet.

Triboulet n'est pas seulement un fou, c'est aussi un homme : il a un rôle et un caractère ⁵.

Ses folies ne sont pas très bouffonnes. Elles rappellent, sans les dépasser, les plaisanteries des fous de Cromwell. L'esprit lui manque, et l'on est étonné, au théâtre, de voir les courtisans accueillir par des éclats de rire cette lourde et longue plaisanterie :

A propos du sieur de Saint-Vallier,
Quelle idée avait-il, ce vieillard singulier,
De mettre dans un lit nuptial sa Diane,

1. *Drame*, t. II, p. 201, 202, 203, 287.

2. *Marion Delorme*, a. IV, sc. v.

3. A. IV, sc. VIII.

4. A. IV, sc. VIII.

5. Cf. A. de Vigny, *Journal*, p. 169.

Sa fille, une beauté choisie et diaphane,
Un ange, que du ciel la terre avait reçu,
Tout pêle-mêle avec un sénéchal bossu !

Ses plaisanteries courtes ne sont pas meilleures :

LE ROI

Je veux mettre des ailes
A mon donjon royal.

TRIBOULET

C'est en faire un moulin.

V. Hugo a voulu surtout développer en lui un défaut et un vice, l'insolence, la méchanceté. Insolent envers tous, même le roi ¹, et méchant; joignant d'une façon même un peu forcée, l'insolence à la méchanceté contre Saint-Vallier, Triboulet devient une sorte de Caliban déchainé, maître de Prospero : « Le roi, dans les mains de Triboulet, n'est qu'un pantin tout-puissant qui brise toutes les existences au milieu desquelles le bouffon le fait jouer ². » D'un mot on peut faire l'analyse de ce rôle : François I^{er} s'agite et Triboulet le mène.

Quant à son caractère, il est également très simple et ne se compose que de deux passions : la haine pour ceux qui le pervertissent tous les jours :

Ah ! la nature et les hommes m'ont fait
Bien méchant, bien cruel, et bien lâche en effet, etc. ³

et un amour paternel exalté, que l'on a accusé d'exagé-

1. Qu'il fait bon vivre,
Quel bonheur ! — Je crois bien, Sire, vous êtes ivre.
(P. 362; cf. p. 371.)

2. Préface du *Roi s'amuse*, p. 344.

3. A. II, sc. II.

SOURIAU.

ration. Un critique a prétendu que V. Hugo n'avait pas compris l'amour paternel, et l'avait représenté, dans Triboulet, entaché d'égoïsme. Pour les besoins de sa thèse, le même critique ajoutait que V. Hugo « avait voulu faire de ce personnage le type de cet amour ¹ ». Si cette dernière remarque était vraie, le reproche serait fondé. Mais Job, dans les *Burgraves*, n'a-t-il pas autant de droits que Triboulet à personnifier l'amour paternel? L'affection qu'il porte à Othert n'est-elle pas pure de tout égoïsme? Le vieux burgrave sacrifie toute sa joie au bonheur de ses enfants :

Il faut me dire
Un dernier mot d'amour dans un dernier sourire.
Que deviendrai-je, hélas ! quand vous serez partis ? *

Il va même jusqu'à donner sa vie pour que son fils soit heureux ³.

Le poète a droit de peindre toute la réalité : il y a tel père qui chérit ses enfants pour eux, et tel autre qui les aime pour lui. V. Hugo a représenté le premier dans les *Burgraves*, et le second dans le *Roi s'amuse*.

Ceci dit, il est incontestable qu'il y a beaucoup d'égoïsme dans l'amour que Triboulet porte à sa fille :

Comme vous êtes bon, mon père ! — Non, je t'aime,
Voilà tout. N'es-tu pas ma vie, et mon sang même ?
Si je ne t'avais point, qu'est-ce que je ferais,
Mon Dieu ! *

1. Saint-Marc Girardin, *Littérature dramatique*, t. I, p. 158 sqq. La restriction du début n'est que précaution oratoire, courtoisie littéraire.

2. *Drame*, t. IV, p. 324.

3. P. 362.

4. T. II, p. 393.

Plus loin, Triboulet prie Dieu de

Garder de toute haleine impure, même en rêve,
 Pour qu'un malheureux père, à ses heures de trêve,
 En puisse respirer le parfum abrité,
 Cette rose de grâce et de virginité ¹.

Le sentiment paternel chez le bouffon est un peu déformé par le moule étrange dans lequel le poète l'a jeté. Chez lui, cet amour est la revanche et le soulagement du cœur oppressé par la haine qui le remplit ².

Quand sa fille lui est enlevée, on reproche à Triboulet d'être aveuglé, dans sa douleur et dans sa colère : « Il devrait ne songer qu'au déshonneur de sa fille, il devrait pleurer sa vertu profanée ³. » Mais il ne croit pas son malheur aussi complet : il ne songe qu'au rapt et non pas au viol ⁴. Aussi est-il tout naturel, « quand sa fille s'élance hors de la chambre du roi, éperdue, égarée, en désordre », que le premier sentiment de Triboulet soit la joie de la retrouver. Cet amour, loin d'avoir la brutalité de l'instinct, a des délicatesses exquises ⁵. Triboulet aime dans sa fille le souvenir de la femme qu'il a perdue ⁶, et trouve dans sa passion, de

1. *Drame*, t. II, p. 307.

2. Oh! je t'aime pour tout ce que je hais au monde. — P. 395.

3. Saint-Marc Girardin, *Littérature dramatique*, p. 163.

4. Rendez-moi mon enfant, messeigneurs, rendez-moi
 Ma fille qu'on me cache en la chambre du roi. — P. 435.

5. Ma fille! oh! mets tes bras à l'entour de mon cou!
 Sur mon cœur! etc. — P. 392.

6. Ne me rappelle pas qu'autrefois j'ai trouvé —
 Et si tu n'étais là, je dirais : « J'ai rêvé » —
 Une femme, etc. — P. 394.
 Oui, c'est toute ta mère. — P. 396.

ces mots du cœur qui ne sont plus des mots d'auteur :

Oh ! les beaux cheveux noirs ! enfant, vous étiez blonde,
Qui le croirait ? ¹

souvenir charmant d'abord, et qui lui revient, terrible
cette fois, devant le cadavre de sa fille :

Oh ! si vous l'aviez vue ! Oh ! je la vois encor
Quand elle avait deux ans, avec ses cheveux d'or !
Elle était blonde alors ².

L'amour paternel donne même à Triboulet la divi-
nation du cœur : le monstre devient chaste :

Que je t'épargne au moins la honte de tout dire !
Je devine le reste ! ³

Le seul reproche qu'on pourrait adresser plus vraisemblablement à ce caractère, c'est d'être double : le bouffon et le père semblent d'abord réunis violemment par le poète, sans que ces deux personnalités se fondent en une seule : ou plutôt Triboulet joue son rôle de bouffon, et éprouve réellement ses sentiments de père. Mais Triboulet, peu amusant, nous l'avons vu, ne garde, du rôle qu'il joue, que le sentiment de son humiliation, la haine ⁴. Ces deux passions, la haine et

1. *Drame*, t. II, p. 396 ; cf. p. 483 :

Que n'es-tu morte, hélas, toute petite encor,
Le jour où des enfants en jouant te blessèrent.

2 P. 485.

3. P. 439.

4. P. 389 sqq.

l'amour, sont réunies dans son cœur, pendant toute une scène :

C'est ma fille ! oui, riez maintenant ! ¹

Ce caractère a donc, un instant au moins, une unité parfaite. Et cette haine ne se perd plus, comme chez Hernani, dans un flux de paroles : elle agit, elle rend Triboulet ingénieux dans son piège ², et, ce qui vaut peut-être mieux encore, elle lui arrache des mots vrais et puissants :

Cette porte... Oh ! tenir et toucher sa vengeance !
C'est bien par là qu'ils vont me l'apporter, je pense.
Il n'est pas l'heure encor. Je reviens cependant.
Oui, je regarderai la porte en attendant :
Oui, c'est toujours cela.

Pour toutes ces qualités réunies, Triboulet nous semble le véritable héros romantique. Sa grandeur, sa puissance, sa vérité étonnent, surtout quand on pense que ce drame n'a été écrit qu'en vingt jours ³. Le seul inconvénient de ce rôle, c'est qu'il est écrasant. Le seul défaut de ce caractère, c'est qu'il ne peut avoir toute son unité que dans l'esprit du poète et du lecteur. Un acteur ne peut forcément montrer au spectateur qu'un des deux côtés du rôle : le père ou le bouffon ; il faudrait toutes les forces d'un homme pour jouer seulement le cinquième acte. La plus belle création du poète est celle qui convient le moins à la scène : il n'a pas

1. *Drame*, t. II, p. 431 sqq.

2. P. 443-448.

3. T. II, p. 336.

songé en écrivant son drame que ce rôle serait trop lourd pour les épaules d'un simple mortel.

On sent même, par ce seul détail, que V. Hugo est un grand lyrique, plutôt qu'un grand dramaturge. Triboulet dépasse les proportions du drame : ce qui ne nous empêche pas de trouver original, intéressant, le procédé du poète pour composer ce caractère.

Pour Triboulet, comme pour Lucrèce Borgia, le poète nous donne sa *recette* : « Prenez la difformité physique la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète ; placez-la où elle ressort le mieux, à l'étage le plus infime, le plus souterrain et le plus méprisé de l'édifice social ; éclairez de tous côtés, par le jour sinistre des contrastes, cette misérable créature ; et puis, jetez-lui une âme, et mettez dans cette âme le sentiment le plus pur qui soit donné à l'homme, le sentiment paternel. Qu'arrivera-t-il ? C'est que ce sentiment sublime, chauffé selon certaines conditions, transformera sous vos yeux la créature dégradée ; c'est que l'être petit deviendra grand ; c'est que l'être difforme deviendra beau ¹. »

La théorie est-elle justifiée par la pratique ? Ce Triboulet, mélange d'horrible et d'exquis, ce contraste vivant, ce monstre, est-il émouvant ? — Oui. — Mais ces caractères sont-ils la règle ? — Ils sont l'exception. — L'art doit-il reproduire les exceptions, les monstruosité ? — On est tenté de répondre : à quoi bon ? Seul le côté humain nous intéresse. Un Triboulet, une fois en passant, soit, mais pas deux. On ne refait pas le *Petit*

1. *Drame*, t. III, p. 4.

Mendiant de Murillo. Triboulet ne doit pas faire école.

L'homme, nous l'avons vu, n'est guère flatté dans cette psychologie. Le romantisme avait réservé le beau rôle à la femme; prenant « la Belle et la Bête comme type de l'humanité », il laissait à l'homme le rôle de la Bête, et destinait galamment l'autre à la femme : « Le premier type, dégagé de tout alliage impur aura en apanage tous les charmes, toutes les grâces, toutes les beautés; il faut qu'il puisse créer un jour Juliette, Desdemona, Ophelia ¹. » Quand nous aurons dit que dans aucun drame nous n'avons trouvé de Desdemona, c'est-à-dire de femme aimant son mari, toutes nos réserves seront faites ²; car, des critiques que nous avons adressées jusqu'ici aux caractères, aucune ne peut porter contre les héroïnes romantiques, contre ces très simples femmes, qui n'ont plus rang de princesses et qui, quoique petites bourgeoises, nous intéressent, nous émeuvent.

« La figure de Kitty Bell, cette... terrestre sœur d'Eloa, est dessinée avec la plus idéale pureté ³ », mais aussi avec un certain réalisme. Kitty Bell, en effet, si idéalisée qu'elle soit, touche à terre pourtant : elle n'éprouve pas seulement des douleurs morales; elle souffre aussi physiquement dans son cœur : c'est une âme troublée dans un corps souffrant; sa douleur est donc doublement touchante :

KITTY BELL, *effrayée*. « Oh ! mon Dieu ! encore en

1. Préface, p. 23.

2. Bien entendu, nous ne parlons dans ce chapitre qu'au point de vue de l'art : la question de moralité viendra ensuite.

3. *Histoire du Romantisme*, p. 160, 161.

colère. La voix de leur père me répond là! (*Elle porte la main à son cœur.*) Je ne puis plus respirer. Cette voix me brise le cœur. (*Elle tombe sur un fauteuil.*) J'ai besoin d'être assise. N'est-ce pas comme un orage qui vient? et tous les orages tombent sur mon pauvre cœur¹. »

Quant à son caractère, il est, d'après le procédé nouveau que nous avons déjà signalé, complexe, contradictoire au besoin. C'est une femme d'un esprit grave, religieux. Th. Gautier l'appelait « cette angélique puritaine² ». Elle condamne chez ses enfants le goût de la parure : « N'essayez pas ce petit collier, Rachel; ce sont des vanités du monde que nous ne devons pas même toucher³. » Pour son propre compte, elle n'a jamais « daigné porter » de bijoux⁴. Comme ses sentiments, son langage est quelquefois biblique : « J'avais étendu sur moi la solitude comme un voile, et ils l'ont déchiré⁵. » Mais, si quelque gros chagrin la surprend, elle dira : « Oui, il y a des moments où je voudrais être catholique, à cause de leur confession. Enfin! ce n'est autre chose que la confiance, mais la confiance divinisée... j'en aurais besoin⁶. »

Malgré ses hésitations sur le dogme, son caractère est à coup sûr mûri, affermi par la religion, et pourtant elle a des vivacités, des irréflexions d'enfant, si bien que le vieux quaker peut dire à Rachel et à son frère :

1. *Théâtre*, t. I, p. 28; cf. p. 50, 80.

2. *Histoire du Romantisme*, p. 161.

3. *Théâtre*, t. I, p. 26.

4. P. 84.

5. P. 75.

6. P. 76.

« Vous allez dire à votre bonne petite mère que son cœur est simple, pur et véritablement chrétien, mais qu'elle est plus enfant que vous dans sa conduite ¹. »

Enfin, pour compléter sa caractéristique, elle n'a rien d'héroïque ni dans l'esprit ni dans l'attitude, « élégante par nature plus que par éducation, réservée ², timide dans ses manières ³, tremblante devant son mari ⁴, expansive et abandonnée seulement dans son amour maternel ⁵ ». A cette analyse d'A. de Vigny nous n'avons qu'à ajouter un dernier trait, bien bourgeois : elle est ignorante, n'a dans sa maison qu'un seul livre, la Bible, et ne connaît les œuvres de Chatterton que par ouï-dire ⁶.

Comment, dans cette femme qui n'a que la distinction du cœur, qu'une exquise et calme bonté, le drame, c'est-à-dire la passion, va-t-il amener ses troubles? « Sa pitié pour Chatterton va devenir de l'amour ; elle le sent, elle en frémit ⁷. » D'abord elle reste très pure, et devient plus scrupuleuse encore : « Pourquoi, lorsque j'ai touché la main de mon mari, me suis-je reproché d'avoir gardé ce livre? La conscience ne peut avoir tort. Je le rendrai ⁸. » Le charme pénétrant de ce caractère, c'est l'innocence, prolongée jusqu'à la naïveté, dans cet amour qui s'ignore. Elle verse des larmes à voir seule-

1. *Théâtre*, t. I, p. 27.

2. P. 62-69.

3. P. 69-78.

4. P. 28, 38.

5. P. 21.

6. P. 103.

7. P. 21.

8. P. 54.

ment Chatterton ¹, ne comprend pas pourquoi elle pleure, ou croit que c'est de la pitié. Elle veut soulager discrètement sa misère, et pense n'obéir qu'à la charité ². Le quaker essaye-t-il de la prémunir contre cette inconscience dangereuse? Elle fuit, troublée, mais non éclairée ³. Son amour, avant d'éclater par lui-même, n'est d'abord qu'un redoublement d'affection maternelle : apprenant une bonne nouvelle pour Chatterton, « la mère donne à ses enfants un baiser d'amante, sans le savoir ⁴ ».

Mais la passion la transfigure enfin, après lui avoir donné la force de cacher un secret à John ⁵. Kitty Bell se révolte contre l'autorité de son mari : « A présent, quand toute la terre m'attendrait, je resterais ⁶. » Sur-tout, dernier triomphe de l'amour, elle va, pour sauver Chatterton, jusqu'à lui révéler presque son secret : « Et si je vous aime, moi! ⁷ » Elle meurt avant d'être coupable : elle meurt d'amour et de remords.

Comme Mrs Bell, Mme d'Hervey, dans Antony, est une très honnête femme, qui n'aime pas son mari. Comme Kitty également, Adèle est bonne; elle n'admet pas les médisances ⁸; elle est indulgente pour ceux que la société punit des fautes qu'ils n'ont pas commises; elle plaint les enfants trouvés ⁹; un peu romanesque,

1. *Théâtre*, t. I, p. 77.

2. P. 101-103.

3. P. 85-86.

4. P. 115.

5. P. 50-54.

6. P. 128.

7. P. 131.

8. *Théâtre*, t. II, p. 162.

9. P. 182.

elle croit aux pressentiments du cœur ¹; outre cette disposition dangereuse, elle est désarmée contre toute attaque sérieuse, car M. d'Hervey occupe peu de place dans sa vie; quant à sa fille, elle n'y songe guère qu'au dernier moment; les préjugés de la société, qu'elle respecte ², sont bien une barrière, mais assez faible. Aussi est-ce par pure honnêteté, par simple respect pour elle-même, qu'elle s'indigne de l'audace d'Antony, qui « ose » lui écrire ³. Elle refuse de le voir ⁴; et, quand elle est obligée d'ouvrir sa porte à son sauveur, blessé pour elle, elle voudrait le forcer à sortir de sa maison ⁵. Pendant les cinq jours qu'il passe chez elle, Adèle refuse de le voir, elle le prend presque en haine : « S'il est permis à notre mauvais ange de se rendre visible, Antony est le mien ⁶. »

D'où vient cette exagération dans la vertu? C'est que, comme Pauline, elle aimait celui qu'elle n'a pu épouser; comme Pauline à sa confidente, et presque dans les mêmes termes, elle confesse à sa sœur son ancien amour : « Il m'aimait autant qu'un cœur profond et fier peut aimer; et, s'il est parti, c'est qu'il y avait sans doute, pour qu'il restât, des obstacles qu'une volonté humaine ne pouvait surmonter... Oh! si tu l'avais suivi comme moi au milieu du monde où il semblait étranger, parce qu'il lui était supérieur, etc. ⁷ » Mais,

1. *Théâtre*, t. II, p. 164.

2. P. 187.

3. P. 163.

4. P. 163.

5. P. 173.

6. P. 175.

7. P. 163.

moins forte que Pauline, Adèle sent bien que revoir Antony, c'est s'abandonner, vaincue d'avance, à la passion; et, tandis que Pauline calme, à force de raison, Sévère, Adèle se laisse entraîner par la passion d'Antony jusqu'à s'écrier : « Antony! mon Antony, oui, je t'aime ¹! »

Désormais elle a beau le quitter, le fuir même : elle est perdue. Désormais aussi tout rapprochement entre les deux pièces est impossible : Adèle a succombé à la violence; le mauvais ange du début devient un dieu, à qui elle sacrifie tout. Elle est insultée publiquement à cause d'Antony, et ne l'en rend pas responsable ². Elle se voit, entrant dans un bal les yeux rougis... « Ils diront : Ah! elle a pleuré... mais il la consolera, lui : c'est sa maîtresse ³. » Et elle se console en effet aussitôt dans les bras de son amant ⁴. Le souvenir de sa fille peut l'empêcher de fuir avec Antony, mais non pas de mourir. Toute résistance, toute force de volonté est brisée en elle. Adèle est vaincue par l'amour; l'amour coupable ne la relève pas, comme Chimène, mais l'abat comme Camille.

Comme Kitty Bell, et plus encore qu'Adèle, Blanche s'oublie, pour ne songer qu'à celui qu'elle aime : l'amour fait d'une simple enfant une héroïne qui reste femme : elle se dévoue en tremblant.

C'est d'abord une jeune fille, aimant son père et tâchant de remplacer sa mère auprès de lui ⁵, éprouvant

1. *Théâtre*, t. II, p. 490.

2. P. 215.

3. P. 216.

4. P. 217.

5. *Drame*, t. II, p. 394-396.

des remords, parce qu'elle lui cache un secret, bien innocent ¹, pure amourette d'enfant :

Comme il est noble et fier,
Bérarde ! et qu'à cheval il doit avoir bon air ! ²

Blanche en est encore aux candeurs du début : elle rêve son inconnu tout semblable à elle-même :

J'y songe nuit et jour ! De son côté, vois-tu,
L'amour qu'il a pour moi l'absorbe. Je suis sûre,
Que toujours dans son âme il porte ma figure.
C'est un homme ainsi fait, oh ! cela se voit bien ³.

Et, après une scène où la pauvre enfant n'a guère rien à se reprocher, ce cri du cœur :

Ah ! vous me tromperez, car je trompe mon père ⁴ !

A quoi sert, pourrait-on se demander, ce début virginal, presque enfantin ? A provoquer le contraste, toujours recherché par le poète, entre la jeune fille, frêle, timide, presque enfant encore, et l'héroïne du dénouement, contraste rappelé, pour que le spectateur n'en ignore, par Blanche elle-même :

Moi qui naguère
Ignorant l'avenir, le monde et les douleurs,
Pauvre fille, vivais cachée avec les fleurs,
Me voir soudain jetée en des choses si sombres ⁵.

1. *Drame*, t. II, p. 401.

2. P. 402.

3. P. 404.

4. P. 409.

5. P. 460.

D'où vient la métamorphose? De l'amour, mais d'un amour fort compatible avec la désillusion ¹, le mépris. Toujours naïve ², Blanche doute un instant de son propre cœur ³, lorsque le roi lui parle doucement, et, violée par lui, lui rend tout son amour ⁴.

Quand Triboulet s'en étonne, et demande à Blanche ses raisons, elle ne peut en donner :

Lui ne m'a fait, je croi,
Que du mal, et je l'aime, et j'ignore pourquoi ⁵.

Son père lui montre son amant dans les bras d'une fille; elle le voit, l'écoute, et s'écrie :

Mais, c'est abominable, il dit à cette femme
Des choses qu'il m'avait déjà dites à moi.

Elle abandonne pourtant son père ⁶, elle veut mourir parce qu'elle n'est plus aimée, et meurt en plaignant le roi, en répétant une dernière fois qu'elle l'aime ⁷, après avoir pu constater que toutes ses croyances

1. Comme il rit! ô mon Dieu, je voudrais être morte.
O mes illusions! Qu'il est peu ressemblant!

2. Tu seras la reine!
— La reine! et votre femme?
— Innocence, ô vertu!
(P. 422.)

3. Je ne sais même plus, vous que j'ai cru si doux,
Si je vous aime encore!
(P. 423.)

4. O Dieu! n'écoutez pas, car je l'aime toujours.

5. *Drame*, t. II, p. 444.

6. J'ai mon père à soigner, à consoler.

7. P. 468.

étaient des illusions, qu'il dit à une Maguelonne aussi facilement qu'à elle-même

De ces choses d'amour qui vous prennent au cœur ¹,

qu'il fait « des yeux si doux » à la première venue, que son roi « brave, illustre et beau » s'enivre au cabaret, et passe la nuit dans des maisons borgnes. « O pauvre cœur de femme ! »

Il n'y a qu'à constater, et non à critiquer : ce caractère est vrai, vraisemblable, émouvant. Mais un pareil amour, dira-t-on, n'est plus qu'un instinct déraisonnable, comme l'amour maternel de Lucrèce ? Certainement. L'amour n'est fort souvent qu'un instinct. Le *xvii^e* siècle l'avait déjà remarqué, et La Bruyère ne pensait pas autrement lorsqu'il disait : « Les femmes s'attachent aux hommes par les faveurs qu'elles leur accordent... à juger de cette femme par sa beauté, sa jeunesse, sa fierté et ses dédains, il n'y a personne qui doute que ce ne soit un héros qui doive un jour la charmer. Son choix est fait : c'est un petit monstre qui manque d'esprit ². » Blanche a meilleur goût.

Et pourtant, malgré son charme, ses illusions enfantines, son malheur, et la réalité vivante de son caractère, Blanche ne semble pas plus que Kitty Bell et Adèle la véritable héroïne romantique. Il lui faudrait un peu plus de romanesque, sinon dans l'esprit, du moins dans le caractère. Elle manque trop de cette allure princière nécessaire à la grandeur du drame, suivant V. Hugo ³ ; c'est

1. *Drame*, t. II, p. 443.

2. *Des femmes*, § 16 et 27.

3. *Drame*, t. III, p. 285.

une pauvre petite bourgeoise égarée dans un drame : la véritable héroïne du théâtre nouveau, c'est dona Sol.

Il semble que, dans ce caractère, V. Hugo cède encore à la tentation de faire autrement que les tragiques. L'héroïne du drame aime en bas. Entre le roi et le bandit, elle n'hésite pas. C'est le monde de la tragédie renversé. C'est Pauline, à l'entrée de Sévère et de Fabian, n'ayant d'yeux que pour le confident.

De plus, le poète modifie le type convenu de la princesse, qui n'est d'aucun pays ¹; dans dona Sol, il a voulu peindre « la jeune Catalane, simple, grave, ardente, concentrée ² ». Cette innovation me semble peu intéressante. Est-ce qu'en général les jeunes Catalanes sont graves, ardentes et concentrées? Le spectateur ne songe guère à se poser ces questions; peu importe que dona Sol soit, ou non, Catalane; ce qu'il faut, c'est qu'elle nous intéresse par des qualités humaines, et que le poète sache donner une unité individuelle aux qualités générales qu'il lui prêtera.

Comme pour Blanche, le poète a ménagé un contraste frappant entre le début et la fin de dona Sol.

C'est d'abord une jeune fille empressée, aux petits soins pour celui qu'elle aime, et qui pourrait faire pour Hernani une excellente ménagère :

Jésus! votre manteau ruisselle! Il pleut donc bien.
 Vous devez avoir froid..... Otez donc ce manteau!....
 Mais dites-moi si vous avez froid....
 Josefa, fais sécher le manteau ³!

1. Sauf Monime et Esther.

2. *Drame*, t. II, p. 490.

3. T. II, p. 14, 15, 16.

Mais bientôt nous voyons que cette affection n'est pas bourgeoise : dona Sol éprouve ce genre d'amour que connaissent toutes les héroïnes de V. Hugo, amour instinctif, qu'elles ne peuvent raisonner. Moins bonnes psychologues que Chimène ou Bérénice, elles dissertent peu sur l'état de leur cœur (ce qui, du reste, est beaucoup plus naturel) et se contentent de constater en elles-mêmes un amour inexplicable :

Êtes-vous mon démon ou mon ange?
 Je ne sais, mais je suis votre esclave. Ecoutez,
 Allez où vous voudrez, j'irai. Restez, partez,
 Je suis à vous. Pourquoi fais-je ainsi? Je l'ignore.
 J'ai besoin de vous voir et de vous voir encore,
 Et de vous voir toujours ¹.

Quiconque n'est pas celui qu'elle aime, n'existe pas pour dona Sol :

DON CARLOS

Donc vous me haïssez?

DONA SOL

Je ne vous aime pas ².

Quant à celui qu'elle aime, il peut tout se permettre envers elle, sans l'offenser. Hernani vient de l'insulter

1. *Drame*, t. II, p. 19, 20.

2. P. 25; cf. p. 141 :

Vous vîtes avant moi le roi mis de la sorte.
 — Je n'ai pas remarqué. Tout autre, que m'importe.

« Les idées et les sentiments ne sont pls des mouvements de l'esprit... ce sont des mouvements d'instinct. » Telle est l'objection de Saint-Marc Girardin (*Littérat. dramat.*, t. I, p. 319), et voici la réponse du poète :

Est-on maître d'aimer? Pourquoi deux êtres aiment?...
 Le cœur éperdu crie : est-ce que je sais, moi?
 Cette femme a passé : je suis fou. C'est l'histoire.
 (*Contemplations*, l. III, sc. x.)

longuement, froidement ¹. Elle le remarque d'un mot et ajoute aussitôt :

Hernani ! je vous aime et vous pardonne, et n'ai
Que de l'amour pour vous ².

différente en cela des princesses de tragédie, qui n'oublent jamais que la première qualité d'un amant doit être la confiance et le respect absolus ³. Comme le remarque Hernani ⁴, dona Sol se fait une religion de l'amour ; et le culte dévotieux qu'elle a pour son dieu ne lui permet pas de se plaindre, même avec raison. Comme Catarina, elle mourrait s'il lui fallait renoncer à l'amour de celui qu'elle aime ⁵. Et ce n'est pas un vain mot chez elle, car elle place un poignard dans sa corbeille de noces, voulant mourir fidèle à Hernani, et elle s'empoisonne pour le suivre, par amour, et non par devoir, quoi qu'elle en dise ⁶.

Caractère étrange donc, Dona Sol est plutôt une jeune femme qu'une jeune fille. La pudeur que le poète lui prête au cinquième acte ⁷ contraste avec le

1. *Drame*, t. II, p. 72.

2. P. 73.

3. Dans un temps plus heureux, ma juste impatience,
Vous ferait repentir de votre déliance.

(*Britannicus*, a. III, sc. VII.)

4. P. 76.

5. P. 77.

Ne m'en veux pas de fuir, être adoré !
— Je ne vous en veux pas, seulement j'en mourrai,
Voilà tout !

6. P. 155.

Toi, tu n'as pas le cœur d'une épouse chrétienne.

7. P. 139, 140. Idée malencontreuse, du reste, car on voit quelquefois le public rire niaisement.

manque de réserve qui la caractérise pendant toute la pièce ¹. Tandis que les héroïnes de Corneille et de Racine osent à peine s'avouer qu'elles aiment, le révèlent à leur confidente comme à un confesseur, et surtout ne s'en font jamais gloire en public, dona Sol éprouve le besoin singulier de le crier tout haut, devant une foule, au milieu d'un sacre :

Sire, soyez clément,
Ou frappez-nous tous deux, car il est mon amant ! ²

Mais voici la plus grande différence entre dona Sol et une princesse de tragédie : le poète tragique ne donne à son héroïne que les qualités indispensables à l'action ; V. Hugo, qui veut montrer des caractères complets, comme dans la réalité, lui prête des vertus épisodiques, inutiles à l'intrigue ³.

Voilà la psychologie romantique : nous avons essayé d'en montrer la faible et le fort.

En résumé, il est certain que les personnages sont trop nombreux pour ne pas être un peu confus.

Les phrases à effet qu'ils lancent ont l'air d'une leçon récitée ; dans ces drames, il y a plus souvent des mots d'auteur que des cris du cœur. De plus, ces personnages ont entre eux un air de famille trop prononcé : *facies omnibus una*. Enfin, le Français de la cour de Louis XIII et l'Anglais du XVIII^e siècle pensent, parlent et agissent comme le Parisien de 1830.

Mais, en revanche, ces mêmes personnages nous

1. *Drame*, t. II, p. 44, 46, 156, 158.

2. P. 126. Elle ajoute, il est vrai, « mon époux ».

3. *La flerté*, p. 44, l'orgueil patriotique, p. 90.

émeuvent et nous charment plus que les héros classiques. Les procédés sont violents, brutaux même, mais le but final est atteint; le spectateur est si vivement ému que les adversaires mêmes de la première heure, ne pouvant nier la puissance de l'effet produit, crient à l'exagération : « Vers la fin, on a une certaine secousse de nerfs de quelques minutes ¹; — ce n'est pas d'une tête médiocre que sont sorties... six scènes dans six drames, qui affectent le système nerveux, mais qui ne disent rien à l'âme? ² » Admettons ce dernier mot, quoique trop sévère; si ces drames ne disent rien à l'âme, ils parlent au cœur. Il n'y a pas que des émotions excessives dans les pièces les plus sombres; on y trouve toujours quelque jolie scène de comédie amoureuse, joie de l'oreille et des yeux.

Même en supposant que, dans ces drames, toute la psychologie soit condamnée décidément par la postérité, spectateurs et lecteurs, il restera toujours, pour les sauver de l'oubli, de superbes duos d'amour.

1. M. D. Nisard, lettre au directeur de la *Revue de Paris*, *Mélanges*, t. II.

2. *Id.*, *Mélanges*, t. II, p. 85.

CHAPITRE VIII

DE L'HISTOIRE

Exactitude absolue des détails matériels. — Mœurs. — Événements.
Institutions.

Les tragiques avaient vu l'histoire ancienne et étrangère en beau : les romantiques voient l'histoire moderne et nationale en laid. C'est la seule différence, car, en fait de vérité historique, leurs œuvres se valent à peu près.

Il est un point pourtant sur lequel les romantiques triomphent : l'exactitude absolue dans les détails matériels. A. Dumas, le premier, dans son *Henri III*, donna le modèle du genre¹, et du même coup en signala la

1. Remarquons pourtant que, dans ses *Barricades* (1826), Vitet a déjà le souci du costume exact : « Voici le costume d'un élégant de cour au mois de mai 1588 : pourpoint de soie brochée, boutonné depuis la ceinture jusqu'au col, et découpé par bandelettes larges de deux doigts, traversées de distance en distance par d'autres bandelettes de même largeur, ce qui forme une espèce de grillage; manches bouffantes, matelassées ou garnies de baleines; fraise de quatre à cinq pieds de circonférence, composée de trois grands rangs de gros plis réguliers, etc. » (Préface, p. LXIII sqq. Cf. p. 71.) A en croire le trop reconnaissant Dumas, Vitet serait un des fondateurs du drame romantique, aussi bien que V. Hugo (*Théâtre*, t. I, p. 415). Plus tard, il dira plus justement : « Ceux qui ont oublié les Etats de Blois et la Mort d'Henri III

faiblesse : tout ce qui, dans un drame, est fidélité matérielle à l'histoire, est rarement l'œuvre de l'auteur : comme il est difficile à un dramaturge d'être en même temps archéologue, il faut se faire aider, et partager son succès avec le costumier, le directeur et les acteurs. A. Dumas, avec une bonne foi parfaite, reconnaît que ses interprètes « ont concouru par des études savantes au succès de son drame. Ils ont étudié les mœurs... jusqu'aux attitudes des personnages qu'ils étaient appelés à représenter; secondés par l'habile mise en scène de M. Albertin, et la profonde érudition de M. Duponchel, ils ont ressuscité des hommes, et ont rebâti un siècle¹. » Si cela est vrai, que reste-t-il donc à l'auteur? Les indications du texte. Ruggieri regarde l'heure à un sablier²,

peuvent relire ces deux ouvrages, qui ont eu une grande influence sur la renaissance littéraire de 1830. » (*Mémoires*, t. VIII, p. 279.) Mais le critique qui me semble avoir le plus nettement jugé Vitet, est M. G. Brandes, dans son étude sur « l'École romantique en France ».

Pleine justice y est rendue à Vitet : « Ces caractères sont si excellemment dessinés qu'ils supportent la comparaison avec les héros des drames royaux de Shakspeare, *Henri IV* et *Richard III* exceptés » (p. 390).

Vitet, de plus, est un fort bon historien, puisqu'il a mis l'histoire en scènes dramatiques « sans y rien ajouter ». « On croit vivre l'histoire heure par heure quand on lit ses livres » (p. 389). Mais il est plus historien qu'artiste : « Rarement poète a osé, dans un drame historique, écarter à ce point tout procédé poétique » (p. 390); « ces scènes ne sont faites que pour la lecture. Vitet manquait aussi bien de passion créatrice que de talent artistique » (p. 392).

Si Vitet a si vite abandonné ce genre, c'est que « cet esprit si puissant n'était pas absolument libre, ni dans l'observation, ni dans l'exécution : il était alourdi par l'érudition et la poussière des archives... ce pégase si beau, si ardent, était attaché au râtelier dans une bibliothèque » (p. 392).

En somme, quelle est la part de Vitet dans le romantisme? Il a montré qu'on pouvait trouver dans l'histoire nationale des sujets de drames très intéressants : mais il n'a pas su en traiter un lui-même. Il a frayé la voie où les autres ont marché librement.

1. *Théâtre*, t. I, p. 118.

2. P. 119.

faute d'argent pour acheter une horloge d'Italie ¹; ce détail intéressant nous apprend que les horloges coûtaient encore fort cher ².

Nous voyons aussi que le bilboquet vient d'être inventé et fait fureur ³, ou encore « que la noble-rose n'est pas démonétisée comme l'écu sol et le ducat polonais, et qu'elle vaut douze livres ⁴, » que les fraises gaudronnées sont abandonnées pour les collets renversés à l'Italienne ⁵.

Ce souci de la précision dans l'infiniment petit est tel que dans Caligula nous voyons les jeunes Romains lire les Actes Diurnaux ⁶ dans la boutique d'un barbier, ou plutôt d'un *tondeur* ⁷; on lit au-dessus de sa porte : « Bibulus tonsor ⁸ », et l'on pourrait même s'étonner qu'on parle français devant une boutique si scrupuleusement latine, ou que Lépидus parle d'aller prendre un bain dans des *balnea* ⁹.

Cette préoccupation excessive de l'archéologie éclate surtout dans le costume. Dans l'étude des caractères, placée en tête de la Maréchale d'Ancre, A. de Vigny insiste autant sur les vêtements que sur les qualités du comte de Fiesque : « Habit de courtisan recherché, attitude de raffiné d'honneur. Rubans et nœuds galants de couleurs tendres. Une aiguillette zinzolin jaune et noire,

1. *Théâtre*, t. I, p. 125.

2. Vitet, *lib. cit.*, insiste déjà sur l'importance des horloges, p. 214-217.

3. *Théâtre*, t. I, p. 143. Vitet, *lib. cit.*, p. xlv et 68.

4. P. 129.

5. P. 143.

6. T. VI, p. 23.

7. P. 16.

8. P. 8.

9. P. 8.

comme tous les gentilshommes du parti de Concini. »

V. Hugo, tout en ayant l'air de dédaigner cette fidélité dans les détails, ne néglige pas de nous apprendre à propos de Cromwell qu'« il est peu de vers dans cette pièce qui ne puissent donner lieu à des extraits d'histoire, à des étalages de science locale ¹ ». Nous croyons, sans même éprouver le besoin de vérifier, que « il n'y a pas dans Ruy Blas un détail de vie privée ou publique, d'intérieur, d'ameublement, de blason, d'étiquette, de biographie, de chiffre ou de topographie, qui ne soit scrupuleusement exact..., les petits détails d'histoire et de vie domestique doivent être scrupuleusement étudiés et reproduits par le poète ² ». Et, pour convaincre les sceptiques que son érudition est de bon aloi, V. Hugo nous énumère tous les textes qu'il a étudiés avant d'écrire Marie Tudor : cette liste est imposante ³.

Nous avons donc la satisfaction de nous dire que lorsque la duègne tend une lettre à don César, elle la tire, non pas de son corsage, mais de son *garde-infante* ⁴. Nous sommes persuadés, sans même éprouver le besoin de contrôler ce détail avec méfiance, qu'en 1638 on ne portait plus des aiguillettes et des boutons, mais des nœuds et des rubans ⁵. « L'auteur pourrait multiplier à l'infini ce genre d'observations, mais on comprendra qu'il s'arrête ici. Toutes ses pièces pourraient être escortées d'un volume de notes, dont il se dispense, et dont il dispense le lecteur. Il l'a déjà

1. *Drame*, t. I, p. 543.

2. T. IV, p. 380.

3. T. III, p. 447-450.

4. T. IV, p. 203.

5. T. II, p. 193.

dit ailleurs, et il espère qu'on s'en souvient peut-être : à défaut de talent, il a la conscience ¹. » N'est-ce pas de la conscience inutile? Si ces détails passent inaperçus, voilà bien de la besogne perdue : s'ils sont assez frappants pour attirer l'attention, ce genre d'intérêt n'est guère dramatique : nous l'avons déjà vu pour la vérité des décors. A quoi bon faire ressembler la scène à un cabinet d'archéologue? Ou vos trésors nous laisseront froids, et nous ne nous occuperons que des caractères; ou nous oublierons les caractères pour regarder les costumes ².

V. Hugo sentait bien que cette précision des détails était inutile, et même dangereuse. Aussi l'atténuait-il dans la pratique. Il craignait par exemple que « quelques spectateurs peu lettrés » ne sussent pas ce que voulait dire « noble du roi » en Espagne : « Comme au théâtre deux ou trois personnes qui ne comprennent pas se croient parfois le droit de troubler deux mille personnes qui comprennent, l'auteur a fait dire à Ruy Blas *sujet du roi* pour *noble du roi*, comme il avait déjà fait dire à Angelo Malipieri la *croix rouge* au lieu de la *croix de gueules* ³. » C'était sage et prudent.

Mais alors pourquoi acquérir une science dont on ne peut pas toujours faire étalage? Au fond, pour faire autrement et mieux que les tragiques : un peu aussi pour une raison plus spécieuse. « Les petits détails d'histoire et de vie domestique doivent être scrupuleusement

1. *Drame*, t. IV, p. 380.

2. Ajoutons que l'exactitude du costume a quelquefois son danger : Cf. la chute de la visière du casque de Charles VII, Dumas, *Mémoires*, t. VIII, p. 299, 300.

3. *Drame*, t. IV, p. 381.

étudiés et reproduits par le poète, mais uniquement comme des moyens d'accroître la réalité de l'ensemble et de faire pénétrer jusque dans les coins les plus obscurs de l'œuvre cette vie générale et puissante, au milieu de laquelle les personnages sont plus vrais et les catastrophes par conséquent plus poignantes. Tout doit être subordonné à ce but. L'homme sur le premier plan, le reste au fond ¹. » Certes, cette théorie est excellente, et le drame serait incontestablement supérieur à la tragédie s'il en était ainsi dans la pratique. Mais si des détails précis ajoutent à la vérité de l'ensemble, seuls ils ne peuvent pas faire qu'une pièce, fausse dans son ensemble, soit vraie. En pareil cas même, la précision des détails est dangereuse : elle pourrait faire passer pour véritable une œuvre où l'imagination du poète dépasserait son érudition. C'est justement ce qui est arrivé, tantôt par faiblesse irréfléchie, et tantôt par principe, pour les caractères, les événements et les institutions.

A. Dumas travaillait trop vite pour avoir le temps d'approfondir les mœurs : les recherches historiques lui prenaient peu de temps. Pour faire une « trilogie dramatique en cinq actes, en vers, avec prologue et épilogue ² », il ne lui faut qu'une révélation rapide et quatre mois de travail : « Au moment où je passai des salons de peinture à l'exposition de sculpture, un cercle s'était formé autour d'un petit bas-relief d'un pied de haut à peu près, sur dix-huit pouces de large ; il représentait Christine faisant assassiner Monaldeschi...

1. *Drame*, t. IV, p. 380.

2. *Théâtre*, t. I, p. 199.

Ce jour-là, comme la Françoise de Rimini du Dante, je n'allai pas plus avant; quatre mois après j'avais sculpté aussi ma Christine faisant assassiner son Monaldeschi¹. »

De même, nous devons Henri III à une vengeance de garçon de bureau qui avait laissé Dumas manquer de papier : « Comme j'avais encore trois ou quatre rapports à expédier, je montai à la comptabilité pour en emprunter quelques feuilles. Un volume d'Anquetil se trouvait fortuitement égaré sur un bureau; il était ouvert, j'y jetai machinalement la vue, et j'y lus le passage relatif à l'assassinat de Saint-Mégrin. Trois mois après, Henri III était reçu au Théâtre-Français². »

Dans de pareilles conditions, A. Dumas devait commettre des erreurs : il les reconnaît avec une bonne grâce parfaite : « Quelques légers reproches ont été adressés à M. Michelot sur la manière dont il a composé son rôle. C'est à moi que ces reproches sont dus, et je les réclame. J'avais cru voir en Valois un prince faible et puéril, ne sortant de ce caractère que par des traits

1. *Théâtre*, t. I, p. 13. Cf. le même récit, un peu modifié dans les *Mémoires* d'A. Dumas, t. IV, p. 281-287. Cf., t. V, p. 30, p. 185, 186.

2. T. I, p. 31. Cf. *Mémoires*, t. V, p. 79 sqq. On n'a, en effet, qu'à lire Anquetil pour y retrouver toute l'érudition de *Henri III*. A. Dumas est pourtant original sur un point : il a fait une scène dramatique avec une anecdote assez gaie. Dans la pièce (a. III, sc. v), le duc de Guise menace sa femme de l'empoisonner; dans l'histoire, il la force à avaler une simple tasse de bouillon, et, pendant une heure, lui laisse croire qu'elle est empoisonnée (*Histoire de France*, p. 726).

Cf. l'amusant passage de ses *Mémoires*, où Dumas raconte qu'après avoir fait bon nombre de ses drames historiques, il se décida à apprendre l'histoire, et dans quel livre ! un exemple suffira :

Francs, Bourguignons et Goths triomphent d'Attila,
Chilpéric fut chassé, mais on le rappela.

(*Mémoires*, t. IX, p. 134 sqq.)

d'éloquence et des soudainetés de courage; j'ai en quelque sorte forcé M. Michelot à jouer le rôle d'après des documents que la critique a trouvés faux; depuis, il lui a donné une autre physionomie, la même qu'il lui avait fait prendre d'abord, et il y a été applaudi; le procès est jugé : j'avais tort; il est donc juste que je paye les frais ¹. »

A. Dumas avait-il le droit de se vanter plus tard d'avoir fait « du drame historique avec Henri III? ² » Il n'est guère plus heureux pour le caractère d'une époque ou d'un peuple, pour les mœurs en général. Quand il voulut faire une incursion sur le domaine de la tragédie, il songea à « réhabiliter » l'histoire romaine. Il l'avait oubliée; un autre l'aurait rapprise : « La lecture des auteurs latins me parut insuffisante; et je partis pour l'Italie, afin de voir Rome, car, ne pouvant étudier le cadavre, je voulais au moins visiter le tombeau ³. » Triomphe de l'archéologie, et surtout de l'imagination : « Alors la *nation togée* commença pour moi à descendre de son piédestal, à revêtir une forme palpable, à prendre une allure vivante; je peuplai ces maisons vides de leurs habitants disparus, depuis le palais du patricien jusqu'à la boutique du marchand d'huile; et tous les degrés de l'échelle immense qui commençait à l'empereur pour ne s'arrêter qu'à l'esclave, m'apparurent, dans un rêve pareil à celui de

1. *Théâtre*, t. I, p. 117.

2. T. IV, p. 207. On connaît son mot cavalier : « Il y a longtemps que j'ai dit qu'en matière de théâtre surtout, il me paraissait permis de violer l'histoire, pourvu qu'on lui fit un enfant. » *Mémoires*, t. VIII, p. 172.

3. T. VI, p. 2.

Jacob, distinctement remplis d'êtres semblables à nous, qui montaient et qui descendaient ¹. » Ce jour-là il avait trouvé son chemin de Damas, car il devina l'explication de cette société « en abandonnant la philosophie pour la foi, et en regardant le monde païen au point de vue providentiel ². » Que Bossuet altère l'histoire pour instruire son élève, passe encore : mais que Dumas, pour amuser son public, mette quelques pages de Bossuet en drame, et mélange l'histoire et la religion, non. La religion n'y gagne rien, et l'histoire y perd toute vérité.

V. Hugo, qui se faisait de l'histoire une idée plus haute, disait : « Le but de l'art est presque divin : ressusciter... s'il fait de l'histoire ³. » Pour que le drame soit une résurrection, il faut qu'il « interroge les chroniques, s'étudie à reproduire la réalité des faits, surtout celle des mœurs et des caractères, bien moins léguée au doute et à la contradiction ⁴. » Mais, en revanche, nous voyons plus loin le poète préférer les époques obscures où, nul document contemporain n'éclaircissant les choses, « la liberté du poète en est plus entière, et le drame gagne à ces latitudes que lui laisse l'histoire ⁵ ». « Souvent les fables du peuple font la vérité du poète ⁶. » V. Hugo pensait en effet que « si le poète avait le droit, pour peindre l'époque, d'emprunter à l'histoire ce qu'elle enseigne, il avait également le

1. *Théâtre*, t. VI, p. 2

2. P. 3.

3. *Drames*, t. I, p. 48.

4. P. 48.

5. P. 63.

6. T. III, p. 6.

droit d'employer, pour faire mouvoir ses personnages, ce que la légende autorise ¹. »

C'étaient là les idées d'A. de Vigny, qui ne voyait dans l'histoire que l'humble servante du drame : quel doit être son rôle ? « Doubler l'intérêt en y ajoutant le souvenir ² ? » Pour lui aussi, « l'histoire est un roman dont le peuple est l'auteur ³, » son imagination travaille à déformer la réalité, et les personnages historiques transformés en héros légendaires perdent en vérité ce qu'ils gagnent en puissance ⁴. »

L'artiste doit improviser à lui seul ce travail que tout un peuple met longtemps à élaborer ; A. de Vigny se déclare parfaitement satisfait de la vérité historique d'une œuvre, « lorsque la muse vient raconter dans ses formes passionnées les aventures d'un personnage que je sais avoir vécu, et qu'elle recompose ses événements selon la plus grande idée de vice ou de vertu que l'on puisse concevoir de lui, réparant les vides, voilant les disparates de sa vie, et lui rendant cette unité parfaite de conduite que nous aimons à voir représentée même dans le mal ⁵. » Les tragiques avaient bien un peu suivi cette méthode « selon la plus grande idée de vertu » : les romantiques choisirent la seconde alternative, et le meilleur exemple qu'il soit possible d'en donner est un drame qu'on pourrait dire écrit en collaboration par les deux plus grands : Marion Delorme ⁶.

1. *Drame*, t. IV, p. 250.

2. *Cinq-Mars*, t. I, p. 2.

3. P. 9.

4. P. 7-13.

5. P. 14.

6. « Au moment où Hugo avait lu *Marion Delorme*, de Vigny avait

Non seulement, en effet, cette pièce a été composée après *Cinq-Mars*, mais encore il n'y a pas dans le drame une situation, un caractère historique, qui n'ait dans le roman un précédent, ou, pour mieux dire, un modèle ¹.

Pour nous borner aux deux caractères principaux, Richelieu, dans *Cinq-Mars*, est représenté comme un bourreau : « Une bouche presque sans lèvres, et nous sommes forcé d'avouer que Lavater regarde ce signe comme indiquant la méchanceté, à n'en pouvoir douter ². » Il n'est pas jusqu'à son innocente passion pour les chats qui ne soit représentée comme un signe de férocité : « Voyez comme il lui enfonce ses griffes dans le côté ! il le tuerait, je crois, il le mangerait, s'il était plus fort ! C'est très plaisant ³. » Son rôle politique est jugé avec le même parti pris : le romancier ne voit en lui qu'un ambitieux ⁴.

Dans Marion Delorme, Richelieu donne son nom au

laissé dire à ses amis (ce sont toujours les amis qui disent ces sortes de choses) que Didier et Saverny, les deux principaux personnages du drame, étaient une imitation de *Cinq-Mars* et de Thou. Je suis convaincu qu'en écrivant sa pièce, Hugo n'avait pas même pensé au roman de de Vigny. » Dumas, *Mémoires*, t. V, p. 283.

1. Pour n'en citer qu'un exemple, la théorie morale qui fait le fond de la pièce « ton amour m'a fait une virginité » (t. II, p. 304) se trouve déjà tout au long dans *Cinq-Mars* : Milton vient de déclamer un passage de son *Paradis perdu* : « De douces larmes bien involontaires coulaient des yeux de la belle Marion Delorme ; la nature avait saisi son cœur malgré son esprit ; la poésie la remplit de pensées graves et religieuses dont l'enivrement des plaisirs l'avait toujours détournée, l'idée de l'amour dans la vertu lui apparut pour la première fois avec toute sa beauté, et elle demeura comme frappée d'une baguette magique et changée en une pâle et belle statue. » (T. II, p. 187, 188.)

2. T. I, p. 174.

3. T. II, p. 299.

4. *Journal*, p. 278.

dernier acte du drame : il ne fait pourtant qu'y apparaître, sans qu'on le voie ¹, et ne prononce qu'un mot : « Pas de grâce ». Sans doute, Richelieu a été impitoyable; mais il avait ses raisons pour cela. Le poète a-t-il le droit de nous montrer uniquement le côté odieux de sa sévérité? Supposons un spectateur qui ne sache presque rien en histoire, et c'est à ceux-là surtout que l'auteur semble s'adresser. L'impression finale qui lui restera est celle-ci : « l'homme rouge » a été un bourreau. — On ne peut considérer cela comme un jugement définitif sur le cardinal.

De même pour Louis XIII. A. de Vigny lui fait jouer auprès du cardinal un rôle grotesque : « Sire, si j'osais dire ma pensée, je voudrais que Votre Majesté eût pour agréable d'attaquer dans un quart d'heure... — Oui, oui, c'est bon, monsieur le cardinal; je le pensais aussi; je vais donner mes ordres moi-même; je veux faire tout moi-même, etc. ² »

Dans le drame, il est aussi effacé, aussi impuissant; et la chose est même plus curieuse : chaque détail est juste, mais l'ensemble est faux : « C'est Louis XIII qu'il avait voulu peindre dans sa bonne foi d'artiste ³, » c'est donc avec une bonne foi parfaite qu'il s'est trompé entièrement. Ce qui le prouve, c'est que tous les mots du roi, ses moindres actions sont parfaitement conformes à la vérité historique. Certains détails même, qui semblent bizarres dans le drame, se trouvent dépassés

1. « Lorsque M. Hugo composa *Marion Delorme*, la censure interdisait formellement sur le théâtre l'entrée de tout personnage à robe rouge ou noire. » *Revue des Deux-Mondes*, 1837, t. III, p. 387.

2. *Cinq-Mars*, t. I, p. 276.

3. *Drame*, t. II, p. 166.

dans la réalité. V. Hugo nous présente dans Louis XIII un grand enfant à cheveux gris, ennuyé et boudeur : n'est-ce pas là l'impression générale que nous laissent les historiens? Et pourtant l'esprit n'est pas complètement satisfait : le poète insiste sur la dépendance du roi : nulle part il ne nous en indique les raisons, ou plutôt le spectateur emporte cette conviction que le roi est dominé par l'ascendant du cardinal, que cette dépendance est affaire de faiblesse et non de volonté, qu'il ne veut pas résister parce qu'il ne le peut pas. Or, à moins d'être aveuglé par le parti pris et même par l'esprit de parti, comme Michelet ¹, il est assez facile de voir la vraie raison de ce vasselage. Louis XIII n'eut qu'un mérite, laissons-le-lui : il comprit Richelieu ², sut lui sacrifier toutes ses amitiés, même ses froides amours, même son affection pour sa mère, parce qu'il sentait que Richelieu était indispensable : roi de nom, il abdiqua toute sa vie pour le roi de mérite. Cette triste figure s'ennoblit singulièrement, ainsi considérée : s'il n'eut pas la grandeur d'esprit, il eut la grandeur de caractère, qui vaut mieux.

C'est ce que n'ont pas compris V. Hugo et A. de Vigny.

La vérité des faits est forcément plus exacte. On peut différer d'avis sur le caractère d'un homme. Mais ses actions importantes, ou bien les grands faits d'un peuple, ne peuvent subir de modification. C'est cette

1. « On voit que Richelieu avait ensorcelé le roi. Par talisman, philtre ou breuvage? Par l'anneau enchanté qui, dit-on, troubla Charlemagne? Non, par la caisse des finances. Louis XIII n'avait jamais vu d'argent, et Richelieu lui en fit voir. » *Hist. de France*, t. XI, p. 264.

2. Cf. Henri Martin, t. XI, p. 587.

partie de l'histoire à laquelle s'intéresse surtout A. de Vigny : « L'esprit humain ne me semble se soucier du vrai que dans le caractère général d'une époque; ce qui lui importe surtout, c'est la masse des événements, et les grands pas de l'humanité qui emportent les individus ¹. » Malheureusement, dans ce théâtre, l'histoire n'est pas seule, et le roman apparaît. Toutes les pièces historiques du romantisme ont une double intrigue : les personnages réels jouent leur drame à part, et nous en connaissons d'avance la fin par l'histoire. Les personnages d'imagination mêlent leurs aventures particulières aux événements historiques, et retardent de toutes leurs forces un dénouement qu'ils ne peuvent empêcher. Pour conserver l'image du poète « il fallait que la tragédie du roman tournât autour de tous ces personnages et les enveloppât de ses nœuds, comme le serpent de Laocoon, sans déranger l'authenticité des faits ² ».

Et, si l'on objecte aux romantiques qu'un pareil procédé est dangereux, non pas seulement pour l'histoire, mais encore pour l'unité du drame; comme ils ne sont jamais à court, sinon d'idées, du moins d'images, ils répondront : « L'action que l'on croit double, est simple. Le tissu et la broderie qui l'enjolive ne font point deux étoffes : Yaqoub, Bérengère, le comte, voilà le tissu; Charles VII et Agnès, voilà la broderie. Le roi vient demander l'hospitalité au vassal; le vassal la lui accorde, et c'est tout. L'arrivée inattendue de Charles VII complique l'action, mais ne la détourne

1. *Cinq-Mars*, t. I, p. 9, 10.

2. *Journal*, p. 278.

pas de son but, et, malgré la présence de son hôte royal, les affaires de ménage du comte vont toujours leur train ¹. » L'histoire n'est plus alors qu'un prétexte, ou qu'un épisode; A. Dumas, toujours de bonne foi, le reconnaît : « Catherine Howard est un drame extra-historique, une œuvre d'imagination procrée par ma fantaisie; Henri VIII n'a été pour moi qu'un clou, auquel j'ai attaché mon tableau ². » Ce qu'il dit là d'une seule de ses pièces, on peut le penser de tout son théâtre.

Dans *Une Fille du Régent*, A. Dumas s'amuse autour de l'histoire. Dans *Urbain Grandier*, ce n'est pas le rôle de Richelieu dans toute cette sombre affaire qui l'attire. Il trouve plus piquant de nous faire assister à une séance d'hypnotisme :

Jeanne! dormez...

GRANDIER

JEANNE

A.... à.... à moi! ³

Enfin, même dans une époque plus récente, et pour des personnages mieux connus, A. Dumas s'accorde les mêmes libertés. Dans la *Jeunesse de Louis XIV*, nous voyons le grand roi lui-même reprendre la faction de Cromwell ⁴. Mais voici le triomphe du genre, dans l'asservissement de l'histoire au roman : si Louis XIV

1. Dumas, *Théâtre*, t. II, p. 228. Cf. *Mémoires*, t. VIII, p. 198 sqq.

2. T. IV, p. 207. Il aime cette image : A propos de *Charles VII*, quand l'intrigue d'amour fut trouvée, « je me mis alors à feuilleter les chroniques du xv^e siècle, pour trouver un clou où accrocher mon tableau ». *Mémoires*, t. VIII, p. 199.

3. IX^e tableau, sc. vi.

4. A. IV, sc. ix-xxii.

devient un grand roi, s'il ose être lui-même, c'est à son bon génie qu'il le doit, à un profond politique, à un homme d'État inconnu : à Molière ¹ !

V. Hugo a été aussi franc que les deux autres : il reconnaît implicitement que la vérité des faits est quelquefois un peu altérée dans ses drames : selon lui, « les œuvres de théâtre doivent toujours être, par les mœurs sinon par les événements, des œuvres d'histoire ². » Il avoue même, explicitement, que « il faut se garder de chercher de l'histoire dans le drame, *fût-il historique* ³ ». Devant un pareil aveu, est-il nécessaire d'insister? Les preuves ne manqueraient pas; la plus concluante est certainement le Roi s'amuse. Malgré la vérité des détails, et même des caractères, quelque chose sonne faux dans ce drame. On sent que le but de V. Hugo n'a pas été simplement de faire une pièce historiquement vraie. L'histoire sans doute est là, mais gâtée par le roman qui s'y mêle trop intimement.

Nous avons déjà signalé, sous forme de prétérition peut-être trop prudente, l'analogie au point de vue historique des tragédies de Corneille et des romans de Mlle de Scudéry. N'existe-t-elle pas aussi entre le drame et le roman? Tout au moins n'y a-t-il pas une ressemblance étrange de méthode, de procédé, entre le Roi s'amuse et les Trois Mousquetaires? Dans ce roman, d'où vient l'intérêt? De ce que A. Dumas fait agir tous ses personnages historiques comme des hommes, ou, du moins, comme des héros de roman

1. A. I, sc. XVIII; a. III, sc. XVI.

2. *Drame*, t. III, p. 464.

3. T. I, p. 530.

ordinaires. La surface extérieure de l'histoire, pour ainsi dire, n'étant pas modifiée, le romancier en change à sa fantaisie l'intérieur. Les effets restent les mêmes, les causes varient. Après que les quatre héros ont traversé de leur mieux les combinaisons du cardinal, on est tout étonné de voir le résultat historique repaître intact.

De même dans le Roi s'amuse, Triboulet, presque inconnu jusqu'à V. Hugo, grandit au point d'éclipser un instant le roi, de le supprimer même, et la pièce touche à son apogée au moment où le bouffon porte la main sur l'histoire. Mais, au dernier acte du drame, comme au dernier chapitre du roman, l'histoire, un instant suspendue, reprend son cours, et le personnage historique s'éloigne en chantant, sauvé par la réalité des faits, tandis que les personnages inventés tombent, sacrifiés par la volonté du poète. Donc, ni vérité dans les faits, ni vérité dans les mœurs.

Quant aux institutions, les deux plus importantes en France, la Royauté et l'Église, n'apparaissent, bien entendu, que sous une forme concrète : dès 1829, A. de Vigny proclamait qu'il faudrait, si la censure le permettait, « approfondir les deux caractères sur lesquels repose toute la civilisation moderne, le *prêtre* et le *roi* ¹ ». Jusqu'à la révolution de 1830, on ne put mettre de prêtre sur la scène : le roi seul y apparut.

Pour prouver qu'ici encore toute préoccupation scientifique est loin de l'esprit de nos dramaturges, nous n'avons même pas à discuter le rôle du roi dans le

1. *Théâtre*, t. II, p. 71.

drame, nous n'avons qu'à l'exposer. Le choix des rois, le rôle et le caractère qui leur sont donnés, suffisent à montrer que les romantiques ne veulent pas faire de l'histoire.

Le premier en date, Louis X, joue un rôle piteux dans la Tour de Nesle. Trompé avant même son mariage, trompé après, il laisse pendant son absence le pouvoir à sa femme : elle en use si bien qu'un des courtisans résume ainsi la situation : « On croirait que Dieu joue aux dés avec Satan ce beau royaume de France ¹. » Le roi revient; sa seule action dans le drame est un acte d'hypocrisie :

Pour vous aider à faire les frais de la campagne, messieurs, je vais donner l'ordre qu'une taxe soit levée sur la ville de Paris à l'occasion de ma rentrée.

LE PEUPLE, *au-dessous de la croisée.*

Vive le roi! Vive le roi!

LE ROI, *allant au balcon.*

Oui, mes enfants, je m'occupe de diminuer les impôts, je veux que vous soyez heureux, car je vous aime ².

Charles VI, dans la Tour Saint-Jacques, n'a qu'un éclair de raison et de courage ³; le reste du temps, il est fou, il a froid, il a peur ⁴; c'est la reine qui gouverne, c'est Isabeau, poursuivant les jeunes gens de son amour ⁵, livrant la France aux Anglais ⁶. Et si le Dau-

1. Dumas, *Théâtre*, t. IV, p. 70.

2. *Ibid.* « Les spectateurs trouvèrent comme Harel, que le roi Louis le Hutin était un *drôle de corps*. » A. Dumas, *Mémoires*, t. IX, p. 181.

3. Dumas, t. XX, p. 324-332.

4. *Id.*, p. 222, p. 262 sqq.

5. *Id.*, p. 223, 320.

6. *Id.*, p. 209-220.

phin montre quelque bravoure ¹, quelque amour pour son royaume, nous le retrouvons, dans Charles VII chez ses grands vassaux, traité comme un petit garçon par un de ses fidèles ², préférant l'amour d'Agnès au salut de la France ³, partant pour la chasse quand le canon tonne ⁴; s'il redevient un instant roi, c'est pour reconquérir l'estime de sa maîtresse ⁵, et son seul acte d'énergie consiste à briser une épée ⁶. François I^{er}, dans le Roi s'amuse, garde quelques-unes de ses qualités : chevaleresque ⁷, séduisant; le souvenir de Mariignan vient même illuminer un instant le drame ⁸. Mais ce n'est qu'un éclair, et c'est plutôt le vaincu de Pavie qui nous apparaît, s'enivrant au Louvre ⁹ et au cabaret ¹⁰, débauché et grossier, disant cyniquement à Blanche : « Ah! ma femme n'est pas ma maîtresse, vois-tu! ¹¹ » parlant à la courtisane le même langage qu'à la jeune fille ¹²; enfin, s'il n'est plus « automate dans la main de sa mère ¹³ », il est en revanche « dans la main de Triboulet un pantin tout-puissant ¹⁴ ».

Charles IX n'a qu'une scène importante, dans la Reine Margot : il *voit rouge*, veut assassiner son

1. Dumas, t. XX, p. 215, 216.

2. *Id.*, t. II, p. 258.

3. *Id.*, p. 267.

4. *Id.*, p. 279-282.

5. *Id.*, p. 289-292.

6. *Id.*, p. 291.

7. V. Hugo, t. II, p. 423.

8. *Id.*, p. 475.

9. *Id.*, p. 361, 362.

10. *Id.*, p. 447-451.

11. *Id.*, p. 422.

12. *Id.*, p. 452.

13. Michelet, t. VII, p. 337.

14. V. Hugo, t. II, p. 341.

beau-frère, et, faute de mieux, tire sur son peuple ¹.

Henri III, raillé et rossé par son fou ², suit pourtant en politique les conseils de Chicot ³. Comme trait de mœurs, il est jaloux de la femme d'un de ses mignons ⁴.

Plus tard, il apparaît, dominé par sa mère ⁵, préférant ses plaisirs aux affaires de la France ⁶, portant des habits de femme ⁷, protégeant une seconde génération de mignons, pour eux devenant déloyal, conseillant une félonie à Saint-Mégrin ⁸.

Si Henri III apparaît trop, en revanche Henri IV se montre trop peu : il n'est encore que roi de Navarre ; il est fin ⁹, dissimulé ¹⁰, brave ¹¹, plus libéral dans la pièce que dans la réalité ¹² ; digne de remplir tout un drame, mais relégué au second plan.

La régence de Marie de Médicis, dans la Maréchale d'Ancre, n'est pas brillante : à la place de la reine de nom, nous voyons la reine de fait, Léonora Galigai, abuser du pouvoir royal « pour assurer la grandeur future de ses enfants ¹³ », pour venger ses insultes personnelles ¹⁴. La maréchale est « la reine de la régente ¹⁵ » et

1. Dumas, t. X, p. 46.

2. *Id.*, t. XXIII, p. 144-151.

3. *Id.*, p. 170.

4. *Id.*, p. 145, 157.

5. *Id.*, t. I, p. 157-161.

6. *Id.*, p. 153.

7. *Id.*, p. 147.

8. *Id.*, p. 187, 188.

9. *Id.*, t. X, p. 29-33.

10. *Id.*, p. 51-54.

11. *Id.*, p. 46.

12. *Id.*, p. 182.

13. Vigny, t. I, p. 195.

14. *Id.*, p. 208.

15. *Id.*, p. 187, 188.

se vante de gouverner l'esprit de la reine « par l'ascendant d'un esprit fort sur le plus faible ¹. »

C'est là l'histoire de Louis XIII, sur lequel les romantiques se sont acharnés : A. de Vigny, dans *Cinq-Mars*, V. Hugo, dans *Marion Delorme*, A. Dumas, dans la *Jeunesse des Mousquetaires*, ce dernier portant le coup final : le pauvre roi est trompé par tout le monde, surtout par sa femme ².

Pour Louis XIV, ce n'est pas, bien entendu, le Roi Soleil que l'on nous montre. Dans la *Jeunesse de Louis XIV*, nous ne trouvons guère, en fait d'histoire, que l'acte d'audace contre le Parlement ³, et la légende de l'en-cas ⁴. Mais la comédie humiliante que le roi joue devant Mazarin ⁵, et, en revanche, la hauteur qu'il montre envers son ministre ⁶, sa douleur en voyant qu'il va être roi ⁷, et surtout sa clémence pour Condé sur le conseil de Molière ⁸, tout cela mérite qu'on applique à Dumas le mot final de sa pièce : « Voilà pourtant comme on écrit l'histoire » dans ce théâtre.

Le Régent, on ne sait trop pourquoi, est presque peint en beau; sans doute, nous le voyons, dans le

1. Vigny, t. I, p. 301. « L'absence de Louis XIII, dans le drame de A. de Vigny, tient peut-être plus à une opinion politique qu'à une combinaison littéraire. L'auteur, royaliste, comme je l'ai dit, aura mieux aimé laisser la royauté dans la coulisse, que de montrer au public sa face pâle et tachée de sang. » (Dumas, *Mémoires*, t. VIII, p. 171.) C'est, croyons-nous, une erreur. Dumas ne connaissait pas le *Journal d'un Poète*.

2. Dumas, t. XIV, p. 120-128, 178.

3. T. XIX, p. 80.

4. *Id.*, p. 223.

5. *Id.*, 120-126.

6. *Id.*, p. 207.

7. *Id.*, p. 198.

8. *Id.*, p. 159.

Chevalier d'Harmental, déguisé, au bal de l'Opéra, tourné en ridicule par des masques ¹, ou bien, après une orgie, se promenant ivre sur les toits ². Mais il est généreux ³; les calomnies le font pleurer ⁴. Il pratique le pardon des injures ⁵; il pousse même la grandeur d'âme jusqu'à admirer son assassin ⁶, et dépasse la clémence d'Auguste ⁷. Il est vrai que Dumas l'a transfiguré, suivant la recette romantique : il en fait le plus délicat des pères dans Une fille du Régent.

Louis XV lui-même semble d'abord embelli : c'est un chaste jeune homme, Chérubin grandi, qui ne sait si oui ou non il aime sa femme : une jeune fille, qu'il croit aimer, lui prouve qu'il est amoureux de la reine ⁸, et Richelieu supprime l'obstacle qui sépare les deux époux ⁹.

Mais attendons : le roi, pour un caprice, déshonore toute une famille; le général de Ruffé, pour venger l'honneur des siens, manque de respect à la reine, et brave son roi ¹⁰. Le petit-fils de Louis XIV « commence à s'étourdir » ¹¹ dans un repas de chasse.

Enfin Louis XVI est désavoué par sa noblesse, parce qu'il est trop républicain ¹²; et si le chevalier de Maison-

1. Dumas, t. IX, p. 227-230.

2. *Id.*, p. 265.

3. *Id.*, p. 318.

4. *Id.*, p. 299.

5. *Id.*, p. 300.

6. *Id.*, p. 223-224.

7. *Id.*, p. 244-248.

8. *Id.*, t. XXI, p. 79-84.

9. *Le Verrou de la reine.*

10. Dumas, t. XXI, p. 71-74.

11. *Id.*, p. 31.

12. *Id.*, t. VI, p. 128, *Paul Jones.*

Rouge se dévoue pour sauver la reine, c'est par amour pour Marie-Antoinette ¹.

Le rôle du prêtre n'est guère plus brillant : quand le romantisme peut emprunter un personnage à l'Église, c'est un bourreau, un grotesque, ou un Machiavel. Pour n'en citer qu'un exemple, c'est un machiavélisme suspect que Dumas prête au cardinal Fleury dans le Verrou de la reine ².

Notre triumvirat romantique a-t-il jeté sur la royauté le coup d'œil de l'historien ? Ici encore il faut répondre : non. Sauf les détails matériels, toute cette histoire, — faits, mœurs, institutions, — est fausse, ou plutôt faussée par des préoccupations politiques et religieuses.

1. Dumas, t. XI, p. 112, 113.

2. *Id.*, t. XXI.

CHAPITRE IX

LA POLITIQUE — LA MORALITÉ

Scepticisme des romantiques. — Libéralisme. — Théâtre démocratique. — Thèses socialistes. — Thèses morales. — Erreur sur le public.

Écrivant à une époque troublée, pour un public qui prévoyait ou préparait une révolution, les romantiques ne voulurent plus faire de l'art pour l'art ¹. Ils ouvrirent le théâtre aux passions politiques, mais ce ne fut pas simplement pour retenir la foule : leur but était plus noble. Ils sentaient que l'artiste n'a pas le droit d'être un rêveur inutile, qu'il a charge d'âmes. « Il a surtout, disait A. de Vigny, besoin d'ordre et de clarté, ayant toujours en vue la voie où il conduit ceux qui croient en lui ². » Son drame doit instruire : « Il faut qu'il fasse, dans une scène d'histoire, la leçon du passé ³. » Et ce passé doit être « ressuscité au profit du présent : ce serait l'histoire que nos pères ont faite, confrontée avec l'histoire que nous faisons ⁴ ». Ce ne

1. Cf. M. Vacquerie, *Profs et Grimaces*, p. 244.

2. *Théâtre*, t. I, p. 7.

3. V. Hugo, *Draine*, t. II, p. 168.

4. *Id.*, t. III, p. 183.

sont pas là paroles de poètes, mots en l'air. V. Hugo se rend compte de la gravité de cette tentative : « Il s'interroge avec sévérité et recueillement sur la portée philosophique de son œuvre ; car il se sait responsable, et il ne veut pas que cette foule puisse lui demander compte un jour de ce qu'il lui aura enseigné ¹. »

Dieu le veut : dans les temps contraires,
Chacun travaille, et chacun sert ;
Malheur à qui dit à ses frères :
Je retourne dans le désert.
Malheur à qui prend ses sandales,
Quand les haines et les scandales
Tourmentent le peuple agité ;
Honte au penseur qui se mutilé,
Et s'en va, chanteur inutile,
Par la porte de la cité ².

Vers 1830, les idées du triumvirat romantique étaient celles de la jeunesse libérale. En matière de religion, le scepticisme, affaire de mode, nous l'avons vu, chez Dumas, était plus raisonné chez les deux autres. V. Hugo y avait été amené par son éducation : « Son royalisme était le royalisme voltairien de sa mère : le trône sans l'autel ³. »

A. de Vigny constate que la religion est abandonnée, qu'elle ne peut plus fournir de sujets à l'art : « Les chefs des partis catholiques prennent aujourd'hui le catholicisme comme un mot d'ordre et un drapeau ; mais quelle foi ont-ils dans ses merveilles, et comment suivent-ils sa loi dans leur vie ? » — « Les artistes le mettent en lumière comme une précieuse médaille et se plon-

1. V. Hugo, *Drame*, t. III, p. 8.

2. *Id.*, *Poésies*, t. III, p. 388 ; cf. *Victor Hugo raconté*, t. II, p. 410.

3. *Victor Hugo raconté*, t. I, p. 261.

gent dans ses dogmes comme dans une source épique de poésie ; mais combien y en a-t-il qui se mettent à genoux dans l'église qu'ils décorent ? ¹ » Le poète n'est pas attristé par cette constatation : car il voit apparaître une autre religion : « Ce n'est pas une foi neuve, un culte de nouvelle invention, une pensée confuse ; c'est un sentiment né avec nous, indépendant des temps, des lieux, et même des religions : un sentiment fier, inflexible, un instinct d'une incomparable beauté qui n'a trouvé que dans les temps modernes un nom digne de lui... Cette foi qui me semble rester à tous encore, et régner en souveraine dans les armées est celle de l'*Honneur* ². »

Ce nouveau culte remplaça si bien l'ancien dans le cœur du chantre d'Eloa, que A. de Vigny finit par écrire :

S'il est vrai qu'au jardin sacré des Écritures,
Le fils de l'homme ait dit ce qu'on voit rapporté,
Muet, aveugle et sourd au cri des créatures,
Si le ciel nous laissa comme un monde avorté,
Le juste opposera le dédain à l'absence,
Et ne répondra plus que par un froid silence,
Au silence éternel de la Divinité ³!

L'indifférence en matière de foi se changea vite chez les romantiques en hostilité contre la religion, et les amena à donner dans leurs drames le mauvais rôle à l'Église. Leur libéralisme en politique devint bientôt de la haine pour la royauté.

1. *Servitude et grandeur*, p. 361.

2. *Id.*, p. 363, 364.

3. *Poésies*, p. 283, 286.

Tous trois arrivèrent au théâtre démocratique par des voies différentes.

L'ancien gendarme de la garde commença par attaquer dans le passé les ministres qui perdent la royauté : Richelieu est rendu responsable de quatre-vingt-treize, parce qu'il a préparé une monarchie sans base ¹. Louis XIV aura beau être absolu : « Richelieu a rompu le faisceau d'armes qui le soutenait : ce faisceau-là c'était la vieille noblesse qu'il a décimée ². » On sent qu'avant d'être royaliste, A. de Vigny est gentilhomme : « J'avais le désir de faire une suite de romans historiques qui seraient comme l'épopée de la noblesse ³. » Malheureusement pour lui, il se vit obligé d'en écrire l'éloge funèbre ⁴. Ce n'était pas en Espagne seulement que les rois laissaient sacrifier leur noblesse ⁵ : « Étant né gentilhomme, j'ai fait l'oraison funèbre de la noblesse, la noblesse écrasée

Entre les rois ingrats et les bourgeois jaloux ⁶.

Tout en se préparant à se dévouer pour la royauté, il la jugeait sévèrement : « J'ai préparé mon vieil uniforme. Si le roi appelle tous les officiers, j'irai. Et sa cause est mauvaise, il est en enfance ainsi que toute sa famille ; en enfance pour notre temps qu'il ne comprend pas. » Toute sa sympathie va au peuple : « Depuis ce

1. *Cinq-Mars*, t. II, p. 43.

2. *Id.*, p. 92.

3. *Journal*, p. 279.

4. *Stello*, p. 406, 407.

5. *Poésies*, p. 161.

6. *Journal*, p. 314.

matin on se bat. Les ouvriers sont d'une bravoure de Vendéens; les soldats, d'un courage de garde impériale : pauvre peuple, grand peuple, tout guerrier¹. »

Il ne garde plus, après cette crise, qu'un penchant à la commisération pour la royauté : « La vue des Bourbons me donne toujours un sentiment mélancolique². » Et son amour même pour la noblesse, déjà affaibli par l'éducation paternelle³, finit par disparaître, absorbé par un sentiment plus noble encore :

Si l'orgueil prend ton cœur, quand le peuple me nomme,
Que de mes livres seuls te vienne ta fierté !
J'ai mis sur le cimier doré du gentilhomme,
Une plume de fer qui n'est pas sans beauté !⁴

V. Hugo et A. Dumas, qui n'avaient pas les mêmes raisons pour boudier ou aimer la royauté, vinrent à la démocratie par un autre chemin; tous deux fils de généraux, ils furent séduits, comme tant d'autres alors, par la légende qui commençait, et qui devait aboutir au bonapartisme démocratique de Béranger; ils prirent leur part de « ce qu'il inspirait d'idolâtrie au peuple, qui ne cessa de voir en lui le *représentant* de l'égalité victorieuse⁵ ».

Nous retrouvons longtemps après, en 1851, un souvenir de cet enthousiasme romantique et populaire dans Dumas : « Peut-être demandera-t-on pourquoi j'ai mis dans la bouche de Napoléon des pensées de

1. *Journal*, p. 46, 47.

2. *Id.*, p. 249.

3. *Id.*, p. 269, 270.

4. *Poésies*, p. 319.

5. Béranger, *Préface des Chansons nouvelles et dernières*.

liberté qu'il n'avait pas dans son cœur. A cela je répondrai que le théâtre n'est pas un cours d'histoire, mais une tribune par laquelle le poète répand et propage ses propres idées; — que mes idées, à moi, idées que je crois bonnes selon l'égalité démocratique comme je l'entends, acquièrent une nouvelle puissance dans la bouche de l'homme dont le peuple a fait un demi-dieu ¹. »

Chez V. Hugo ces idées prirent une autre forme; dans ses drames, de tous les monarques, seul l'empereur joue un beau rôle : Charlemagne apparaît grand, et personnifiant la clémence ²; Barberousse sort presque de la tombe pour venir sauver son pays ³, et pardonne, lui aussi ⁴. Enfin don Carlos se transfigure : le roi méchant devient bon, parce qu'il devient empereur :

Ai-je bien dépouillé les misères du roi,
Charlemagne? Empereur, suis-je bien un autre homme? ⁵

Donc, par sympathie pour un empire qui devenait libéral à distance, ou pour la noblesse sacrifiée par la royauté, nos trois romantiques devinrent démocrates. Ils réalisaient ainsi un souhait de Mme de Staël qui disait : « La poésie française, étant la plus classique de toutes les poésies modernes, est la seule qui ne soit pas répandue parmi le peuple... nos poètes français sont admirés par tout ce qu'il y a d'esprits cultivés chez nous et dans le reste de l'Europe, mais ils sont tout à fait inconnus aux gens du peuple, et aux bourgeois même

1. Dumas, t. XVIII, p. 150.

2. *Drame*, t. II, p. 130.

3. *Id.*, t. IV, p. 309-311.

4. *Id.*, p. 366-368.

5. *Id.*, t. II, p. 130.

des villes.....¹; en Angleterre toutes les classes sont également attirées par les pièces de Shakspeare. Nos plus belles tragédies en France n'intéressent pas le peuple... nous possédons peu de tragédies qui puissent ébranler à la fois l'imagination des hommes de tous les rangs². » C'est une erreur, en effet, pour l'auteur dramatique, de mépriser la foule, et de ne prétendre écrire que pour une élite, une infime minorité d'esprits délicats. Corneille n'a-t-il pas été grand surtout quand il déplaisait à une coterie, pourtant fort bien composée, l'hôtel de Rambouillet? Il travaille pour la foule, c'est là son vrai but³; ce doit être le but de tout dramaturge.

Il est incontestable que V. Hugo a voulu faire un théâtre démocratique⁴, imprégné des idées politiques de son temps. « Au siècle où nous vivons, l'horizon de l'art est bien élargi. Autrefois le poète disait « le public »; aujourd'hui le poète dit : « le peuple⁵ ». La Revue des Deux-Mondes, constatant le fait, ajoutait : « Face à face désormais avec la foule, il est de taille à l'ébranler, à l'enlever dans la lutte⁶. »

La foule retrouvait dans ces drames ses propres passions agrandies, et certains vers sonnaient d'une étrange façon, comme celui-ci :

Crois-tu donc que les rois, à moi, me sont sacrés⁷.

1. *De l'Allemagne*, p. 147.

2. *Id.*, p. 189.

3. *Épître sur la Suivante*, t. II, p. 119. Ce qu'il dit au cardinal, t. III, p. 259, est pure flatterie.

4. Le mot est de M. Taine, *Nouveaux mélanges*, p. 221.

5. *Drame*, t. III, p. 287.

6. 1831, t. III, p. 259.

7. *Drame*, t. II, p. 50.

Le poète sacrifie la royauté au peuple : son parti pris est si bien arrêté qu'il veut faire de Corneille l'apologiste de la royauté, un révolutionnaire anticipé : « Lorsque Corneille dit :

Pour être plus qu'un roi tu te crois quelque chose,

Corneille, c'est Mirabeau ¹. » Le contre-sens littéraire est évident : le rôle du roi dans son drame est-il un contre-sens historique? Peu importe. Je ne juge pas, je constate. Le roi devient un traître de mélodrame, et le protagoniste, c'est l'ouvrier Gilbert, c'est surtout le laquais Ruy Blas : « On voit remuer dans l'ombre quelque chose de grand, de sombre et d'inconnu. C'est le peuple... ayant sur le dos les marques de la servitude, et dans le cœur les préméditations du génie ². »

A. de Vigny, qui ne s'est enfermé qu'assez tard dans sa tour d'ivoire, a commencé par écrire lui aussi pour la foule « ayant toujours en vue le peuple auquel il parle ³ ». Il embrasse ses idées, son bon sens politique qui voit gros, mais juste : « On se donne la peine aux Tuileries de penser à une régence pour le petit comte de Paris et à constituer *une branche aînée* dans la *branche cadette*. Eh! bon Dieu, qu'importent ces branches et branchages à la plus démocratique des nations? ⁴ » Le peuple, dans les drames d'A. de Vigny, a tout pour lui, la supériorité de la force : « Ah! courtisans, ah! vous avez mêlé le peuple à nos affaires; il vous

1. *Drame*, t. III, p. 7.

2. *Id.*, t. IV, p. 81.

3. *Théâtre*, t. I, p. 7.

4. *Journal*, p. 179.

mènera loin ¹ » ; — la générosité : « Vous m'avez suivie, vous, dit la maréchale d'Ancre à ses femmes, et de plus grandes dames m'ont abandonnée ² ». Tandis que les grands font le mal, quelquefois sans le savoir, et s'en excusent, « si vous avez eu à vous plaindre de moi, en vérité, je ne l'ai pas su. C'est là le malheur des pauvres femmes qu'on nomme de grandes dames ³ », le peuple, personnifié dans Picard, leur fait dédaigneusement l'aumône de leur fortune : « Vous êtes à M. le maréchal d'Ancre... je vous prie de lui rendre ce portefeuille qu'il a laissé tomber. Voici ce qu'il contient... dix-neuf cent mille livres!... J'aurais travaillé dix-neuf cents ans avant de les gagner... Toutefois voici le portefeuille. Si vous savez où est Concini, vous lui rendrez ça ⁴. »

Il est inutile de chercher le fort et le faible d'un pareil système. Lamartine les a déjà trouvés :

« Le drame populaire, destiné aux classes illettrées, n'aura pas de longtemps une expression assez noble, assez élégante, assez élevée pour attirer la classe lettrée; la classe lettrée abandonnera donc le drame, et quand le drame populaire aura élevé son parterre jusqu'à la hauteur de la langue d'élite, cet auditoire le quittera encore, et il lui faudra sans cesse redescendre pour être senti. Des hommes de génie tentent en ce moment même de faire violence à cette destinée du drame. Je fais des vœux pour leur triomphe, et, dans tous les cas,

1. *Théâtre*, t. I, p. 317.

2. *Id.*, p. 299.

3. *Id.*, p. 310.

4. *Id.*, p. 331.

il restera de glorieux monuments de leur lutte...; des talents d'un ordre élevé se sont abaissés pour tendre la main au peuple...; mais, cependant, il faut le déplorer, la *poésie* n'a guère popularisé que des passions, des haines ou des envies ¹. »

Pourtant, il y a dans les drames romantiques autre chose que des provocations politiques. S'élevant au-dessus des intérêts des partis, nos poètes s'adressent directement à la société, et plaident auprès d'elle la cause des malheureux. Tout au plus pourrait-on reprocher à leur plaidoyer d'être quelquefois un réquisitoire.

De Vigny, le plus modéré des trois dans la forme, était au fond un véritable « socialiste ». S'il écrit, ce n'est ni pour la gloire, ni pour l'argent : « Mais je sens en moi le besoin de dire à la *société* les idées que j'ai en moi, et qui veulent sortir ². » On trouve dans son œuvre « l'esprit de l'humanité, l'amour entier de l'humanité et de l'amélioration de nos destinées ³ ». Il prend en pitié le sort des ouvriers écrasés par leur maître : ils font deux lieues pour demander la grâce d'un des leurs renvoyés : « Non, non, non, non ! Vous travaillerez davantage, voilà tout. — UN OUVRIER, à ses *camarades* : Et vous gagnerez moins, voilà tout ⁴. » Ce n'est pas seulement à l'homme riche, au spéculateur heureux, à l'égoïste par excellence, au juste selon la loi, que A. de Vigny s'attaque. Il regarde plus haut : il craint que la société ne fasse comme l'individu : « La

1. *Premières Méditations*, p. 66, 69 (Hachette, 1880).

2. *Journal*, p. 104.

3. *Id.*, p. 202.

4. *Théâtre*, t. I, p. 29, 30.

société, dit le quaker à John Bell, deviendra comme ton cœur, elle aura pour dieu un lingot d'or, et pour souverain pontife un usurier juif ¹. » Ceux qu'elle néglige, ceux qu'elle laisse mourir de faim, ce sont les ouvriers de la pensée. « J'ai voulu montrer l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste, où le calculateur avare exploite sans pitié l'intelligence et le travail. Je n'ai point prétendu justifier les actes désespérés des malheureux, mais protester contre l'indifférence qui les y contraint. Y a-t-il un autre moyen de toucher la société que de lui montrer la torture de ses victimes? ² »

Il va même jusqu'à justifier la mort volontaire; lorsqu'un poète se tue, « est-il donc Suicide? c'est la société qui le jette dans le brasier ³ ». Et ce n'est pas telle ou telle forme de société contre laquelle il s'indigne : toutes se valent : « Des trois formes du pouvoir possibles, la première nous craint, la seconde nous dédaigne comme inutiles, la troisième nous hait et nous nivelle comme supériorités aristocratiques ⁴. » Stello veut défendre le poète contre l'indifférence de la société, c'est-à-dire contre la misère : « Oui, dit Stello, je la hais, je hais la misère, non parce qu'elle est la *privation*, mais parce qu'elle est la saleté!... quand la misère est un grenier avec une sorte de lit à rideaux sales, des enfants dans des berceaux d'osier, une soupe sur un poêle, et du beurre sur les draps dans un papier, — la bière et le

1. *Théâtre*, p. 36.

2. *Id.*, p. 18, 19.

3. *Id.*, p. 13.

4. *Stello*, p. 378.

cimetière me semblent préférables ¹. » Le poète, dans la société moderne, n'a qu'à suivre le conseil que lui donne le loup traqué :

Gémir, pleurer, prier, est également lâche,
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie où le sort a voulu t'appeler,
Puis, après, comme moi, souffre et meurs sans parler ².

Quel est le remède? Il est très simple, en théorie : « Ne prendrons-nous pas, sur les palais et sur les milliards que nous donnons, une mansarde et un pain pour ceux qui tentent sans cesse d'idéaliser leur nation malgré elle? ³ » Pour sortir de l'utopie, voici comme A. de Vigny rédigerait son projet de loi en faveur des écrivains : « Si un poète a produit une œuvre qui obtienne l'admiration générale, il recevra une pension alimentaire de deux mille francs. Si, après cinq ans, il produit une œuvre égale à la première, sa pension lui sera allouée pour sa vie entière. S'il n'a rien produit dans l'espace de cinq années, elle sera supprimée ⁴ ». La proposition du poète était inadmissible pour plusieurs raisons. D'abord, comment apprécier qu'un livre a obtenu « l'admiration générale »? Il ne peut être question d'un plébiscite littéraire. Ce sera donc un jury qui décidera. Pour rester dans l'époque même d'A. de Vigny, ce jury sera-t-il romantique ou classique? S'il est l'un ou l'autre, il refusera sans pitié les œuvres de

1. *Journal*, p. 154, 155.

2. *Poésies*, p. 269.

3. *Théâtre*, t. I, p. 16.

4. *Journal*, p. 143, 144.

l'école contraire. S'il est mixte, l'admiration ne sera jamais « générale ».

Quant à la plaidoirie du poète, elle est inacceptable ; car, dans l'espèce, son client a tous les torts : il était riche, et a gaspillé sa fortune ¹ ; la société n'est pas chargée de réparer les folies de jeunesse. De plus, la partie adverse est tellement attaquée qu'on est tenté de prendre sa défense ². « Il faudrait, comme lui disait M. de Barante, être impartial, et, par exemple, dans cette cause, on pourrait accuser les ouvriers de bien des torts. — Le sermon, répond A. de Vigny, la satire, la comédie ne doivent pas avoir d'impartialité ! Le devoir, à mon sens, d'un poète, d'un écrivain, d'un orateur, est d'être partial ³. » Nous voilà donc prévenus, ce n'est pas la vérité que nous entendrons dans les drames romantiques (car ici, en réalité, A. de Vigny parle pour tous), nous n'y verrons tout au plus que la moitié de la vérité : le poète n'est pas un juge, c'est un avocat. Nous trouvons la même partialité dans V. Hugo et A. Dumas.

Toutes les thèses que V. Hugo a développées autre part, il les a au moins rappelées, et quelquefois soutenues dans son drame : en particulier, l'idée à laquelle il s'est longtemps dévoué, l'abolition de la peine de mort, indiquée en passant par A. de Vigny ⁴, chez V. Hugo ou bien remplit tout un drame ou bien appa-

1. *Théâtre*, t. I, p. 64.

2. A la reprise de décembre 1857, Th. Gautier est obligé de constater que le public trouve John Bell « le seul personnage raisonnable de la pièce ». (*Histoire du Romantisme*, p. 158.)

3. *Journal*, p. 223.

4. *Théâtre*, t. I, p. 302.

rait tout à coup comme par surprise ¹. V. Hugo a donc lui aussi traité des questions sociales; mais son goût dominant le porte ailleurs; il a étudié de préférence les problèmes moraux.

V. Hugo a semblé quelquefois douter, par modestie, de la valeur littéraire de son théâtre, mais jamais de sa valeur morale : « Quant aux plaies et aux misères de l'humanité, toutes les fois qu'il les étalera dans le drame, il tâchera de jeter sur ce que ces nudités-là auraient de trop odieux le voile d'une idée consolante et grave ². » On comprend bien vite, en effet, que dans certains de ses drames le poète ne cherche pas uniquement l'intérêt psychologique, et qu'il développe une thèse, la thèse des Misérables : la courtisane innocente, sacrifiée par celui qui l'a séduite, se sacrifiant pour sa fille. V. Hugo a vu l'occasion de plaider une cause, de discuter une question sociale : « On n'a pas beaucoup de pitié pour nous autres, dit la Tisbe, on a tort. On ne sait pas tout ce que nous avons souvent de vertu et de courage... A seize ans, je me suis trouvée sans pain. J'ai été ramassée dans la rue par des grands seigneurs. Je suis tombée d'une fange dans l'autre, la faim ou l'orgie. Je sais bien qu'on vous dit : mourez de faim ! mais j'ai bien souffert, va ! ³ »

Sa première tentative de réhabilitation fut Marion Delorme.

Cette idée n'est pas un caprice chez V. Hugo; c'est une obsession, et les rapprochements abondent dans

1. *Drame*, t. III, p. 384. Cf. tout *Marion Delorme*.

2. *Ib.*, t. III, p. 8.

3. *Id.*, t. III, p. 414.

son œuvre : on songe, en lisant Marion Delorme, au passage des Chants du Crépuscule, qui, écrit en 1835, l'année d'Angelo, contient pourtant aussi tout le plan de Marion Delorme :

Cette fange, d'ailleurs, contient l'eau pure encore.
 Pour que la goutte d'eau sorte de la poussière,
 Et redevienne perle en sa splendeur première,
 Il suffit, c'est ainsi que tout remonte au jour,
 D'un rayon de soleil, ou d'un rayon d'amour.

Mais, si l'étude psychologique est bien faite, si le poète sait nous montrer, avec une connaissance délicate du cœur féminin, les premières hésitations de Marion Delorme devant un sentiment dont elle n'a connu encore que la comédie ¹, puis la passion purifiée et forte, la thèse me semble discutable ; faire de Marion un instrument de Dieu ², c'est abuser un peu du « spiritus flat ubi vult », et, quant au fameux vers qui contient l'idée de la pièce :

..... ton amour m'a fait une virginité ³,

le spectateur reste un peu sceptique : on comprend que l'amour filial ou l'amour maternel puissent purifier une âme souillée ; mais comment l'amour de Marion, qui ne va pas sans hypocrisie, pourrait-il effacer les

1. *Drame*, t. II, p. 181.

Cà, je crois qu'il me fait de la théologie.
 Serait-ce un huguenot ?

Cf. p. 192, 235.

2. P. 217.

O mon Didier ! je suis indigne, vile, infâme !
 Mais ce que Dieu peut faire avec des mains de femme,
 Je te le montrerai.

3. P. 304.

traces d'autres amours? C'est de l'homœopathie en matière de passion; mais le principe « *similia similibus curantur* » ne semble pas topique: quoi que fasse Marion, elle est obligée de répéter à Didier des mots qu'elle a déjà dits à d'autres. La comédie de l'amour, qu'elle jouait par métier, est devenue la réalité, mais une réalité souillée à l'avance. L'idée de ce drame est donc généreuse, mais fausse.

De même pour Antony: l'idée générale est fort acceptable, mais l'application particulière n'en vaut rien. Qu'on ne rende pas un enfant responsable de la faute de ses parents, rien de mieux; mais qu'Antony ait raison dans ses déclamations contre la société, c'est autre chose. « J'ai voulu, dit-il, forcer les préjugés à céder devant l'éducation.... Arts, langues, science, j'ai tout étudié, tout appris.... Dons naturels ou sciences acquises, tout s'effaçait devant la tache de ma naissance: les carrières ouvertes aux hommes les plus médiocres se fermèrent devant moi: il fallait dire mon nom, et je n'avais pas de nom ¹. » Antony aurait deux fois raison, s'il pouvait nous citer une carrière qui soit fermée aux enfants naturels. Dans le drame, au contraire, nous le voyons accueilli partout, et, dans les salons de la vicomtesse de Lacy, on annonce fort bien « Monsieur Antony ² ».

Mais on le calomnie, on lui dit: « Honte à toi qui ne peux pas avouer à la face de la société d'où te vient ta fortune! ³ » Mme de Camps le dit tout haut: « N'est-

1. *Drame*, t. II, p. 187.

2. *Id.*, p. 209. Cf. la réponse de Dumas à cette critique. *Mémoires*, t. VIII, p. 123, 124. Elle est faible.

3. *Id.*, p. 187.

ce point un problème... vivant au milieu de la société, qu'un homme riche, dont on ne connaît ni la famille, ni l'état ¹. »

Tout cela n'est-il pas très raisonnable? La société doit s'inquiéter de l'honorabilité de ses membres. Le grand tort d'Antony n'est pas d'être un enfant naturel, mais d'accepter une pension d'une famille qui le désavoue. « Il existe un homme chargé, je ne sais par qui, de me jeter tous les ans de quoi vivre un an². » Pourquoi ramasse-t-il l'argent qu'on lui jette? « A vos parents, dit-il à Adèle, il fallait un nom... et quelle probabilité qu'ils préférassent à l'honorable nom d'Hervey le pauvre Antony? ³ » Mais justement il n'est pas pauvre : il vit comme un homme riche, et cela est suspect : de pareilles ressources sont fort aléatoires, et peut-être déshonnêtes. Pour que la thèse d'A. Dumas fût discutable, il faudrait nous montrer Antony vivant de son travail, et cela lui serait facile, puisqu'il a « tout appris ». Alors il aurait le droit d'attaquer une société qui le repousserait par un injuste préjugé ⁴.

Lamartine avait donc raison de protester, de rappeler les romantiques à la bonne voie, et de leur dire : « C'est à populariser des vérités, de l'amour, de la raison, des sentiments exaltés de religion et d'enthousiasme, que ces génies populaires doivent consacrer leur puissance à l'avenir ⁵. »

Les romantiques, reconnaissons-le, s'étaient trompés

1. *Drame*, t. II, p. 206.

2. *Id.*, p. 186.

3. *Id.*

4. Cf. la même théorie, t. III, p. 33.

5. *Premières Méditations*, p. 69.

de la meilleure foi du monde. Tous trois pensaient ce qu'A. de Vigny écrivait en 1833 : « Ce ne sera que des choses sociales et fausses que je ferai perdre et que je foulerai aux pieds les illusions : j'élèverai sur ces débris, sur cette poussière, la sainte beauté de l'enthousiasme, de l'amour, de l'honneur, de la bonté, la miséricordieuse et universelle indulgence qui remet toutes les fautes, et d'autant plus étendue que l'intelligence est plus grande ¹. » S'ils se sont trompés quelquefois, et c'est incontestable, si leur drame, loin de mener à la vertu, a paru à quelques-uns d'une moralité douteuse par instants ², c'est une erreur de fait et non d'intention :

Du corps et non de l'âme, accusons l'indigence.
Des organes mauvais servent l'intelligence....
En traducteurs grossiers de quelque auteur cèleste,
Ils parlent... Elle chante et désire le reste.
Et pour vous faire ici quelque comparaison,
Regardez votre flûte, écoutez-en le son.
Est-ce bien celui-là que voulait faire entendre
La lèvres? Était-il pas ou moins rude, ou moins tendre?
Eh bien! c'est au bois lourd que sont tous les défauts,
Votre souffle était juste, et votre chant est faux ³.

Leur erreur la plus grave en conséquences a porté sur le public; ils l'ont pris beaucoup trop au sérieux : le théâtre devient une église, et le spectateur un fidèle : « Il y a quelque chose de grand, de grave et presque religieux dans cette alliance contractée avec l'assemblée

1. *Journal*, p. 81.

2. « Tel excellait dans l'ode... qui s'est attelé à je ne sais quel drame sans vergogne. » M. D. Nisard, *Manifeste contre la littérature facile*, décembre 1833.

3. De Vigny, *Poésies*, p. 276.

dont on est entendu ¹. » « Les hommes sérieux et les familles honorables... pourront revenir à cette tribune et à cette chaire ². » V. Hugo se trompait aussi quand il affirmait que les « susceptibilités inqualifiables » ne se trouvent que dans « la portion la moins respectable du public ». Il croyait à un « public grave, sincère, et pénétré de la pureté sereine de l'art, qui sait écouter des paroles chastes avec de chastes oreilles ³ ». Mais cette croyance est un rêve. Rêve encore, que cette description des spectateurs de Caligula par Dumas : « Le public a compris instinctivement qu'il y avait sous cette enveloppe visible une chose mystérieuse et sainte... ; il a écouté pendant quatre heures avec recueillement et religion le bruit de ce fleuve roulant des pensées qui lui ont paru nouvelles et hasardées peut-être, mais chastes et graves : puis il s'est retiré la tête inclinée ⁴. »

Même en admettant qu'une minorité infime ait mérité un instant ces éloges, et ceux d'un témoin plus impartial, mais flatteur, Walter Scott ⁵, à coup sûr cela n'a pas duré. Le public est ainsi fait qu'il peut tirer d'une pièce une toute autre conclusion que celle de l'auteur. Par exemple, la théorie soutenue dans *Marion Delorme* est fort admissible, puisque nous la trouvons déjà tout au long dans les *Décrétales* ⁶. Mais elle peut produire un

1. De Vigny, *Théâtre*, t. I, p. 135. Dans *Consuelo*, G. Sand comparait la scène elle-même à la nef d'une église.

2. *Id.*, p. 139.

3. *Drame*, t. II, p. 517.

4. T. VI, p. 7.

5. « Votre public est charmant, il est lui-même un spectacle joli à voir : il a l'air de s'amuser et d'étudier à la fois..., il écoute comme un juge, et il s'émue comme un enfant. » (*Revue Française*, t. IV, p. 105.)

6. Canon XX, *Décrétales* de Grégoire IX, *De sponsalibus et matri-*

effet malheureux : car il ne suffit pas qu'une pièce soit morale dans l'intention du poète, et en elle-même ; il faut encore qu'elle s'adapte aux dispositions du public. Croire que le public s'amuse à chercher la moralité dans un drame est une étrange illusion ; lorsque l'on veut des enseignements sérieux, ce n'est pas au théâtre que l'on va ; on ne lui demande que des émotions, du plaisir ; prêcher sur la scène, c'est s'exposer à prêcher dans le désert : le public s'en irait vite si le rideau se levait sur un sermon en cinq actes. Tout ce que l'on peut demander au poète, tout ce que le poète doit s'imposer à lui-même, c'est le respect de la morale ; ou plutôt, pour nous servir d'un barbarisme usité, une pièce ne doit être ni morale ni immorale, mais amoral¹. Le poète n'a besoin d'être scrupuleusement sévère que pour les mots qu'il emploie : le public passe tout, situations, conversations, idées plus que légères, pourvu qu'un mot scabreux ne l'offusque pas. Au théâtre, chaque spectateur dépose sa moralité personnelle et la remplace par un décorum collectif. Ce n'est pas par chasteté que

*monii*s, IV, 1. Contractus matrimonii cum peccatrice volente se corrigere, proficit ad remissionem peccatorum.

Inter opera caritatis, quæ imitanda nobis auctoritate sacræ pagine proponuntur, sicut evangelica testatur auctoritas, non minimum est errantem ab erroris sui semita revocare, ac præsertim mulieres voluptuose viventes et admittentes quoslibet ad commercium carnis, ut caste vivant, ad legitimum tori consortium invitare. Hoc igitur attendentes, auctoritate apostolica.

Statuimus, ut omnibus, qui publicas mulieres de lupanari extraxerint et duxerint in uxores, quod agunt in remissionem proficiat peccatorum.

Dat. Rom., ap. S. Petr. III, Kal. Maii Pont. nostr. A. I.

Dumas a repris cette situation, t. X, p. 227-230.

1. « Traiter la question de la moralité ou de l'immoralité du théâtre, ne serait-ce pas se mettre au-dessous des Prudhomme, qui en font une question. » Balzac, préface de *Vautrin*.

C'est trancher bien vite la question.

l'on proteste au théâtre contre des mots qu'on lirait sans scrupule, qu'on prononcerait au besoin : c'est par respect humain, pour ne pas avoir l'air moins délicat que son voisin : se sentant surveillé, on se surveille soi-même.

Si l'auteur respecte prudemment ces scrupules, un peu hypocrites, il a toute liberté pour le fond ; on lui demande uniquement, suivant le cas, d'amuser ou d'intéresser. Quant aux pièces sérieuses, où l'on pourrait, en cherchant bien, découvrir des enseignements philosophiques, le public les goûte peu.

V. Hugo luttait contre cette frivolité du public jusqu'en 1843, et, « après les *Burgraves*, s'éloigna du théâtre... Il ne lui convenait plus de livrer sa pensée à ces insultes faciles et à ces sifflets anonymes que vingt ans n'avaient pas désarmés. Il avait d'ailleurs moins besoin du théâtre : il allait avoir la tribune ¹. » Son seul tort avait été de croire trop longtemps que l'un pouvait remplacer l'autre.

De Vigny brûla, lui aussi, ce qu'il avait adoré : « Dans l'état actuel des théâtres, et tel qu'est le public, j'ai peu d'estime pour une pièce qui réussit : c'est signe de médiocrité ; il faut au public quelque chose d'un peu grossier ². » L'élite n'a pas le temps, comme pour le livre, de convertir « la masse idiote ³ ». Reniant son ancienne foi, il dit adieu à la démocratie « dont l'ennuyeux niveau a tout enseveli et tout rasé ⁴ », et, sui-

1. *Victor Hugo raconté*, t. II, p. 410.

2. *Journal*, p. 99.

3. *Id.* ; cf. p. 41.

4. *Id.*, p. 300-302.

vant enfin l'ordonnance prescrite à Stello par le Docteur noir, « séparer la vie poétique de la vie politique ¹ », il abandonne le théâtre aux « amuseurs ». « La majorité des publics grossiers, en France, cherche dans les arts l'*amusant* et jamais le *beau*. De là les succès de la médiocrité ². »

En écrivant ces mots, A. de Vigny ne songeait pas, je pense, à Dumas, son ami ³. Il est certain pourtant que, pour se maintenir au théâtre, ce dernier fit bien des sacrifices à la médiocrité, bien des pièces médiocres. Moins romantique militant que les deux autres, il s'imaginait que, pour faire une tragédie, il suffisait d'écrire une pièce en vers, en cinq actes, avec l'unité de temps et de lieu ⁴. Il abandonna le drame historique pour le drame de mœurs contemporaines comme *Angèle*, *Thérèse*, *Mme de Chamblay*, pour des pièces de cirque, comme *la Barrière de Clichy*, pour des drames fantastiques comme *le Vampire*.

1. *Stello*, p. 413.

2. *Journal*, p. 94.

3. « Nous n'avons pas le temps de nous voir, nous nous lisons, dit-il. Et nous nous aimons, ajoutai-je. » *Journal*, p. 230.

4. *Théâtre*, t. II, p. 228.

CHAPITRE X

INFLUENCE DU ROMANTISME SUR LE THÉÂTRE

Près de deux générations ont vécu depuis la révolution littéraire de 1830. Le reculement nécessaire à toute œuvre d'art paraît suffisant. Nous pouvons apprécier maintenant ce mouvement en lui-même et dans ses conséquences.

L'influence du romantisme a été multiple; on l'a exagérée quelquefois à dessein. Il faut essayer de la réduire à ses justes limites.

Sous prétexte que nos romantiques ont essayé de donner à leurs œuvres un intérêt religieux et politique, on a voulu les rendre responsables des excès antireligieux, antisociaux qui ont suivi ¹. Le Jésuite,

1. Cela est injuste : nul n'a songé à reprocher à Corneille et à Racine l'ennuyeuse médiocrité de leurs successeurs (excepté Lessing, bien entendu). Il faut être pour les romantiques aussi impartial qu'ils l'ont été pour les tragiques; la nouvelle école ne faisait pas aux vrais classiques un procès de tendance; elle disait : « Delille a passé dans la tragédie. Il est le père (lui et non Racine, grand Dieu!) d'une prétendue école d'élégance et de bon goût qui a flori récemment. » (Préface de *Cromwell*, p. 51.)

le Congréganiste, les Dragons et les Bénédictins, les Victimes cloîtrées, le Dominicain, l'Abbesse des Ursulines, la Papesse Jeanne, Fra Ambrosio, le Curé Minigrat, l'Incendiaire ou la Cure et l'Archevêché ¹ sont dus, non au romantisme, mais à la réaction anticatholique qui sévit après 1830 ². On retrouve dans les drames vraiment romantiques quelques traces de ces préoccupations religieuses : ce sont donc deux effets ayant la même cause, mais le romantisme n'est pas responsable des excès commis à côté de lui : ce n'est pas lui qui a surexcité les esprits, c'est la surexcitation générale qui l'entraîne, lui aussi.

De même en politique : nous avons trouvé dans nos drames un écho du libéralisme antiroyaliste, des théories sociales d'alors : mais parce que le romantisme a attaqué la royauté sur le théâtre, devons-nous compter à son passif toutes les révoltes contre la royauté, voir dans l'Ango, de M. F. Pyat, et la Mort de François I^{er}, d'Arvers, la conséquence fatale du Roi s'amuse ³, enfin, pour dire un mot de l'influence morale, reprocher à Chatterton les suicides qui ont suivi, à la Tour de Nesle des crimes jugés à huis clos ? L'œuvre d'art n'a d'influence malsaine que sur les esprits malsains.

De plus, au point de vue politique, les romantiques n'ont jamais fait de personnalités dans leur drame. C'était la royauté en général qu'ils attaquaient, et non

1. Cf. Dumas, *Mémoires*, t. VI, p. 27.

2. *Histoire de la Monarchie de Juillet*, par M. P. Thureau-Dangin, 1884, t. I, p. 206-219.

3. *Mes heures perdues*, Fournier, 1833, Cinqualbre, 1878. La pièce d'Arvers est de 1831 ; le *Roi s'amuse*, de 1832.

4. *Histoire de la Monarchie de Juillet*, p. 310-313.

pas l'homme qui la personnifiait. « Louis XIII, c'est Charles X, même situation ¹, » est un mot vite dit; mais cela ne prouve pas du tout que le poète ait voulu ridiculiser sur le trône le roi à qui il adressait dans son exil ces beaux vers :

Oh ! laissez-moi pleurer sur cette race morte, etc. ².

Craignant les allusions, il ne voulut pas, pour sa Marion Delorme, d'un succès de réaction politique, et défendit qu'on jouât sa pièce aussitôt après la chute des Bourbons : « Il comprit qu'un succès politique à propos de Charles X tombé, permis à tout autre, lui était défendu à lui ³. »

L'attrait politique de ces drames fut donc un intérêt d'actualité, mais non pas de scandale. La responsabilité des excès politiques au théâtre remonte plus loin que le romantisme : déjà, le 15 décembre 1789, dans son Épître dédicatoire à la Nation française, pour « Charles IX ou l'École des Rois, » M. J. Chénier disait : « Femmes, sexe timide et sensible, fait pour être la consolation d'un sexe qui fait votre appui, ne craignez point cette austère et tragique peinture des forfaits politiques. Le théâtre est d'une influence incalculable sur les mœurs générales. Il fut longtemps une école d'adulation...., il faut en faire une école de vertu et de liberté ! » Il faisait applaudir des allusions comme celle-ci :

1. Jules Janin, t. IV, p. 161.

2. *Poésies*, t. III, p. 20; cf. p. 209.

3. *Drame*, t. II, p. 163.

Ces murs, baignés sans cesse et de sang et de pleurs,
Ces tombeaux des vivants, ces bastilles affreuses
S'écrouleront bientôt sous des mains généreuses ¹.

Enfin, si le romantisme a essayé quelquefois, trop souvent même, non pas d'intéresser par des études psychologiques sérieuses, mais d'amuser, grâce à des intrigues embrouillées, des situations forcées, des coups de théâtre romanesques, il serait injuste pour cela d'inscrire dans son répertoire les pièces où, sans aucune préoccupation artistique, auteurs et directeurs n'ont cherché qu'une seule chose : l'argent.

Leur drame n'est pas père du mélodrame, qui existait avant eux. Pixérécourt en avait déjà donné des modèles dès 1793 ².

La véritable influence du romantisme est plus grande : il a renouvelé le théâtre, en rendant désormais impossible tout retour à la formule classique. A partir de 1830, nous ne trouvons plus de tragédie véritable. Ceux même qui protestent contre la révolution littéraire subissent pourtant l'influence de ses doctrines.

Casimir Delavigne n'a jamais appartenu au Cénacle, et pourtant nous pouvons noter dans son théâtre un acheminement progressif vers le drame ³. Dans ses

1. A. III, sc. 1.

2. Un des plus curieux mélodrames de Guilbert est bien la *Fille de l'Exilé*, ou *Huit mois en deux heures*, mélodrame historique en trois parties, représenté à la Gaité le 13 mars 1819. La fille de l'exilé est sauvée dans une inondation par le tombeau de la fille de l'ennemi de son père, 11^e partie, sc. XI et XII. Les romantiques se sont, au contraire, séparés du mélodrame ; à quinze ans, V. Hugo compose *Inez de Castro*, mélodrame en trois actes avec deux intermèdes. (*Victor Hugo raconté*, t. I, p. 265.)

3. A. Dumas n'est pas tendre pour « ces œuvres mixtes, semi-clas-

Vêpres Siciliennes (25 octobre 1819), C. Delavigne ne peut être considéré comme un précurseur du romantisme : sa pièce n'est qu'une tragédie; pourquoi? Est-ce parce qu'elle est conforme aux unités? Non : on peut faire un drame régulier. Mais parce que la vraisemblance y est sacrifiée aux unités. Procida conspire dans le palais de Montfort, dans la chambre même que le gouverneur vient de quitter, comme Cinna chez Auguste. Le vers aussi est classique; le poète connaît son Corneille :

Viens, mon fils, viens, mon sang! ¹

Le Paria (1^{er} décembre 1821), pièce intéressante, contient des chœurs, comme Esther : mais le lyrisme de Racine n'y est pas. Stendhal avait raison de dire, en parlant de ces deux tentatives : « Ces pièces font beaucoup de plaisir, mais elles ne font pas un plaisir dramatique.... Quoi de plus ridicule que la fable du Paria, par exemple? Cela ne résiste pas au moindre examen ². »

Marino Faliero, représenté le 30 mai 1829, après la Préface de Cromwell, après Henri III et sa cour, n'est pas encore une œuvre décidément romantique.

Tout en se déclarant novateur, C. Delavigne n'ose pas se prononcer formellement contre les classiques. Il intitule sa pièce « tragédie », mais il ajoute : « Deux

siques, semi-romantiques, qui n'appartiennent à aucun genre; hermaphrodites littéraires, qui sont aux productions de l'esprit, ce qu'en histoire naturelle les mulets, c'est-à-dire les animaux qui ne peuvent se reproduire, sont aux productions de la matière : ils font une espèce, mais ne font pas une race. » *Mémoires*, t. IX, p. 5, 6.

1. *Théâtre*, t. I, p. 32. (F. Didot, 1881.)

2. *Racine et Shakespeare*, p. 6.

systèmes partagent la littérature. Dans lequel des deux cet ouvrage a-t-il été composé? C'est ce que je ne déciderai pas, et ce qui, d'ailleurs, me paraît être de peu d'importance ¹. »

Louis XI, joué le 11 février 1832 comme tragédie, est presque entièrement un drame romantique. Le choix même du héros indique que C. Delavigne ne vise pas seulement à l'histoire, mais encore à la politique ². Dans la lettre d'Étienne Pasquier, qui sert de préface à la pièce, nous remarquons surtout ces mots sur la mort du roi : « Ceste-cy est une belle leçon que je souhaite estre empreinte aux cœurs des Roys, à fin de leur enseigner de mettre frain et modestie en leurs actions ³. » C'est là la moralité du drame, expliquée au dénouement par François de Paule :

Considérez sa fin, méditez ses avis
Et n'oubliez jamais sous votre diadème
Qu'on est roi pour son peuple, et non pas pour soi-même.

Le grotesque même apparaît ⁴. Il n'y manque qu'une chose : le vers romantique. C. Delavigne n'ose pas encore ouvrir ses hexamètres aux formules officielles de l'histoire, et le quasi-vers de la dernière scène :

Le roi est mort... le roi est mort... vive le roi!

n'est qu'une demi-audace : c'est une ligne de prose intercalée dans les vers dont elle rompt la me-

1. T. II, p. 1.

2. A tous les défauts des rois, dans le drame romantique, Louis XI ajoute l'hypocrisie, t. II, p. 224, 225, 239.

3. T. II, p. 126.

4. P. 248, 255-259.

sure ¹. C. Delavigne franchit le dernier pas dans les Enfants d'Édouard, le 18 mai 1833 ; car, si l'on peut dans ce drame trouver encore un songe de tragédie ², toute la scène du début est gracieuse et vraie, et l'entrevue de Tyrrel et de Glocester ³ ressemble d'une façon frappante à celle de don Salluste et de César ⁴. Enfin, le poète qui subissait encore en 1823 les entraves de l'alexandrin prosaïque, comme celui-ci :

Je perçois les deniers d'un arrondissement ⁵,

a décidément adopté la liberté de l'hexamètre :

Vous êtes
Décrié pour vos mœurs, écrasé pour vos dettes,
Sans principes, sans frein ⁶.

A. Soumet fit plus que Delavigne : il se sépara de la nouvelle école après avoir été rédacteur du Conservateur et de la Muse Française. Mais il subit malgré lui cette influence dont, du reste, il avait besoin. Dans sa tragédie de Clytemnestre, du 7 novembre 1822, le songe de la reine rappelait singulièrement celui d'Athalie ⁷.

1. T. II, p. 278.

2. P. 367, 368.

3. P. 331-337.

4. Bien entendu, je ne veux pas du tout laisser entendre que V. Hugo a copié C. Delavigne. C'est une rencontre.

5. T. I, p. 269.

6. T. II, p. 322. C. Delavigne a un dernier mérite, mais qui lui est personnel : il est plus franc que les romantiques sur la valeur historique de son théâtre : « Ce que Montesquieu a dit des histoires, peut servir de préface à toutes les comédies historiques : les histoires sont des faits faux composés sur des faits vrais, ou bien à l'occasion des vrais. » T. II, p. 410.

7. *Œuvres complètes* (Imprimeurs-unis), 1845, *Clytemnestre*, a. I, sc. IV.

Sans doute, Pylade tutoie Oreste; c'est un progrès sur Andromaque; mais la source classique est décidément tarie : il n'a pu y puiser que des vers comme ceux-ci :

Ce forfait inouï manquait à nos climats,
Et le soleil demain ne s'y lèvera pas ! ¹

Dans le *Secret de la Confession*, du 2 mai 1828, Soumet passe presque à l'ennemi, et imite Schiller; mais son Carlos prononce des stances ², et le décor, pour être plus compliqué que le salon tragique, est encore d'une simplicité un peu naïve : au cinquième acte « le théâtre représente la salle de justice du palais. Une lampe de fer, est suspendue à la voûte. *Cette décoration, d'un aspect sombre, doit inspirer la terreur* ».

Le souci du décor est poussé plus loin dans *Une fête de Néron* (28 décembre 1829). Ce n'est plus une tragédie, et ce n'est pas encore un drame. C'est la *Suite de Britannicus*. Mais déjà, dans cette œuvre bâtarde, l'influence du romantisme se fait sentir : Locuste apparaît, pour satisfaire au vœu de V. Hugo dans la préface de *Cromwell* ³.

Il aura beau ensuite protester contre les excès du drame, écrire dans la préface de *Saül*, en 1831 : « Lorsque tant de déplorables efforts se multiplient pour amoindrir l'art dramatique, on me pardonnera, j'espère, d'avoir cherché à rendre à Melpomène quelques-unes de ses colossales proportions. » Il a beau rester fidèle au romantisme religieux et royaliste de

1. A. V, sc. vii.

2. A. I, sc. iii.

3. P. 41.

Chateaubriand, supprimer ce qui, dans sa pièce, pourrait paraître une allusion politique ¹, respecter les unités : il est plus romantique que classique, lorsqu'il montre au troisième acte une colline couverte de lévites jouant de la harpe. Sa Pythonisse ressemble aux sorcières de Macbeth ².

Dans *Norma* (6 avril 1831), malgré le confident Flavius et la confidente Clotilde, malgré le « songe » du deuxième acte, et le « récit » du cinquième, nous ne pouvons découvrir une tragédie, puisque « des apparitions fantastiques traversent la scène jusqu'à l'entrée des deux Romains ».

Enfin, dans le *Gladiateur* (24 avril 1841), quoique la *Revue de Paris* déclarât que Soumet « chastement drapé dans sa robe classique, a vu passer sans le suivre le torrent du drame moderne ³ », le poète, fidèle jusqu'à l'alexandrin, l'abandonne décidément pour l'hexamètre nouveau, et écrit des vers sans hémistiche, comme ceux-ci :

Mais mon nom d'esclave est plus noble et plus flatteur ⁴.
Prends-y garde : il est très dangereux de lui plaire ⁵.
Où, son bonheur... et vous seule pouvez le faire ⁶

Ou avec enjambement :

Albin de vous servir est trop préoccupé
Pour se méprendre ⁷.

1. Notamment a. III, sc. vi.

2. A. IV, sc. III.

3. Article cité par l'éditeur, p. 218.

4. A. I, sc. IV.

5. A. II, sc. I.

6. A. II, sc. VI.

7. A. I, sc. VI.

L'exemple le plus frappant de l'influence irrésistible des novateurs, nous le trouvons chez celui dont on fit le rival, dont on voulut faire le vainqueur du romantisme, pour qui l'on inventa une école nouvelle, l'école du bon sens, c'est-à-dire, dans la pensée de la réaction classique, juste le contraire du romantisme.

Ponsard était, au contraire, romantique dès sa jeunesse : il avait été enthousiaste, non seulement des idées nouvelles, mais encore de leurs représentants : « Celui de nous qui aurait pu voir Lamartine ou V. Hugo, celui qui aurait parlé à Dumas, à Mme Sand, à Balzac, à Janin, à A. de Musset, à Alphonse Karr, à toutes ces nouvelles gloires qui croissaient si vigoureusement sous les ardentes sympathies de la jeunesse, celui-là en aurait eu pour un mois entier à raconter sa merveilleuse aventure : « Tu l'as vu ! il t'a parlé ! que t'a-t-il dit ? comment est-il fait ? ¹ »

Aussi sa première œuvre n'a-t-elle de tragique que le titre. Elle était empruntée à l'histoire romaine comme les tragédies classiques : là s'arrêtait la ressemblance, et A. de Vigny avait raison de dire : « Toute la presse vient de louer Lucrèce pour ses qualités classiques, tandis que son succès vient précisément de ses qualités romantiques. Détails de la vie intime, et simplicité de langage ². » N'importe : Ponsard fut accaparé par les classiques, placé bon gré mal gré à leur tête, et poussé en avant contre le romantisme. Les partisans de V. Hugo crièrent à la coterie, à la réaction : Ponsard se décida alors à rompre avec les théories romantiques : « Je

1. T. III, p. 360, 361. (C. Lèvy, 1877.)

2. *Journal*, p. 181.

n'admets que la souveraineté du bon sens ¹. » Il alla même plus loin : il prétendit qu'en fait de fétichisme et de routine, les romantiques n'avaient rien à envier aux classiques : « L'art poétique est remplacé par la préface de Cromwell; voilà tout ². »

Séduit par les avances des uns, écarté par les rebuffades des autres, classique d'intention et romantique malgré lui, Ponsard continua à intituler tragédies des œuvres où l'intérêt était évidemment dû aux procédés de la nouvelle école.

Dans *Agnès de Méranie*, nous trouvons bien les deux unités, la lutte psychologique intérieure, mais nous voyons surtout la royauté et la papauté aux prises. Dans *Charlotte Corday*, les invités de Mme Roland passent de la salle à manger au salon : la scène se déplace de Paris à Caen, et réciproquement. Au milieu du second acte, le décor change : *Charlotte Corday* se promenait en lisant dans une prairie à la scène III : dans la scène IV, elle fait les honneurs du salon de Mme de Bretteville, joue au boston, etc.

Enfin le *Lion amoureux*, quoi qu'en dise Ponsard, n'est pas une comédie, mais un drame, et un fort beau drame d'histoire contemporaine.

A. de Vigny avait donc le droit de dire, en pleine Académie ³, à l'honneur de l'école nouvelle : « Dans les œuvres d'art, tout ce qui passionne aujourd'hui la nation a puisé la vie à ses sources. Il est arrivé que

1. T. III, p. 352.

2. P. 353.

3. Il ne connaissait encore de Ponsard que *Lucrèce* et *Agnès de Méranie*.

ceux qui semblaient combattre l'innovation prenaient involontairement sa marche, et lors même que des réactions ont été tentées, elles n'ont eu quelque succès qu'à la condition d'emprunter la plus essentielle de ses formes ¹. »

Si l'influence du romantisme sur le théâtre de 1830 à 1846 est indéniable, il n'en est pas de même depuis, semble-t-il; on pourrait se demander si le drame a tenu ses promesses et rempli les espérances de ses partisans; le *Moniteur*, très sagement, faisait, à propos d'*Hernani*, des réserves sur l'avenir du nouveau système : « C'est au temps seul à décider si l'ouvrage, de tout point remarquable, dont il s'agit, n'excitera qu'une curiosité passagère, ou si, prenant place parmi les modèles, il est destiné à devenir modèle à son tour ². »

Avant de répondre à cette question, il est nécessaire d'en poser une autre : l'art doit-il être indéfiniment l'imitation d'un type particulier du beau, une fois trouvé? Le but de l'artiste doit-il être de faire école? Rien n'est plus pernicieux pour l'art. Le génie est essentiellement créateur. Le chef-d'œuvre doit sortir des règles connues, être *énorme*, au sens étymologique du mot. Pourquoi faire du Corneille, refaire du Racine? Nous avons les originaux : à quoi bon les copies? Si l'on se sert du moule créé par Corneille et perfectionné par Racine, on aura beau en tirer de nouvelles épreuves à l'infini, on n'aura que des reproductions de moins en moins délicates du type primitif. Admettons qu'un homme de talent comme Crébillon ait dû se con-

1. *Journal*, p. 501, 502.

2. Article du 1^{er} mars 1830.

tenter de la tragédie telle que l'avaient faite ses deux prédécesseurs; qu'avons-nous gagné à ce qu'un homme de génie comme Voltaire n'ait rien voulu créer? Son imitation ressemble à ses modèles, comme la Bourse, ou tout au plus la Madeleine, au Parthénon. Il est difficile de ne pas accepter sur ce point la théorie romantique : « Il y a deux espèces de modèles, ceux qui sont faits d'après les règles, et, avant eux, ceux d'après lesquels on fait les règles. Or, dans laquelle de ces deux catégories le génie doit-il se chercher une place? ¹ »

Mais, enfin, admettons que la valeur d'un chef-d'œuvre se mesure au nombre d'imitations que l'on en fait. Le *Cid* nous a valu près de deux siècles de tragédies. Combien de temps *Hernani* a-t-il été ou sera-t-il considéré comme un modèle? Nous avons constaté son influence immédiate sur les contemporains. Ne semble-t-il pas qu'elle a cessé maintenant?

Sans doute la comédie de mœurs, qui avait remplacé, faute de mieux, le drame romantique, domine encore. Il est pourtant à remarquer que les quelques pièces historiques sérieuses qui ont paru dans ces dernières années appartiennent au système romantique par leurs qualités et leurs défauts. Quant au théâtre de l'avenir, que sera-t-il? Les prophéties littéraires ne prouvent rien. — Certains écrivains, regrettant probablement d'être nés si tôt, travaillent, paraît-il, pour nos arrière-neveux, sans même pouvoir trop compter sur leur reconnaissance; leurs œuvres ne sont certainement pas romantiques. Mais tenons-nous-en au présent. Le théâtre

1. Préface de *Cromwell*, p. 42.

moderne, s'il ne copie pas le drame romantique, a accepté du moins une partie de son héritage : il profite de libertés conquises parfois au prix de certains excès. Il en est des réformes littéraires comme des révolutions politiques. Les révoltés vont trop loin d'abord et sont désavoués ensuite. Mais le sacrifice qu'ils font ainsi de leur intérêt personnel profite à ceux-là même qui les blâment. Et Dieu sait que le blâme n'a pas été épargné aux romantiques.

CONCLUSION

Maintenant que ces luttes sont loin de nous, il semble possible d'apprécier la valeur littéraire du drame romantique. C'est ce que nous avons essayé de faire dans le courant de cette étude, tout en établissant entre la tragédie et le drame une comparaison provoquée par les novateurs eux-mêmes.

Nous avons constaté que, pour toutes les questions de forme, le romantisme triomphe : il délivre le théâtre d'entraves subies et non imaginées par les créateurs de la tragédie : il rend le vers libre, en supprimant la nécessité de l'hémistiche, et la loi de l'enjambement ; il rend l'action libre, en négligeant les unités de temps et de lieu.

En revanche, le fond même du drame est plus discutable : l'action manque de logique ; elle est dirigée, non par la raison du dramaturge, mais par son imagination.

Les caractères sont monotones, dans leur ressemblance avec l'esprit même de l'auteur. La vérité psychologique est sacrifiée aux coups de théâtre, aux mots à effet. Mais les personnages sont moins héros et plus

hommes dans le drame que dans la tragédie. Les douleurs de leur âme retentissent jusque dans leur corps.

Le côté réellement faible du drame est l'histoire : la vérité historique est sacrifiée au roman, à la politique. Le drame n'est pas plus fidèle, au fond, à l'histoire, que ne l'avait été la tragédie; il a même l'air de l'être encore bien moins; car la convention dans les événements et dans les caractères historiques forme un contraste déplaisant avec la vérité des détails matériels. On ne pouvait guère, au ^{xvii}^e siècle, demander à des Romains en pourpoints et en hauts-de-chausses, coiffés d'une grande perruque, et parlant dans un salon banal, ce que l'on est en droit d'exiger de Romains en laticlaves se promenant dans le Champ-de-Mars. — Mais le romantisme a remplacé ces Grecs et ces Romains qui n'intéressaient plus, par des modernes, par des Français? — Alors il a eu tort de ne prendre dans notre histoire nationale que les désastres et les hontes. A parti pris égal, nous préférons l'histoire en beau à l'histoire en laid.

Tous ces défauts, sensibles à la lecture, disparaissent, il est vrai, à la représentation : or, c'est au point de vue de la scène qu'il faut juger une œuvre scénique; elle n'a pas été composée pour qu'on l'étudie dans ses éléments : l'analyse est donc un procédé dangereux; on perd le sens du tout.

Vu dans son ensemble, le drame fait encore bonne figure. Sans doute, un certain nombre de pièces ont disparu du répertoire courant, et la popularité de leurs auteurs ne gagnerait rien à des exhumations trop nombreuses.

D'Alfred de Vigny, on ne connaît plus que Chatter-

ton. Des soixante-six pièces d'A. Dumas, six ou sept tout au plus se jouent encore, quelques-unes dans les petits théâtres de banlieue, ou en province, le dimanche ¹.

Le théâtre de V. Hugo a mieux résisté : des huit drames composés pour la scène, six continuent à vivre.

Marie Tudor même a été jouée en 1873, et l'on parle de reprendre les Burgraves.

Ces pièces elles-mêmes, il faut bien le reconnaître, ont beaucoup vieilli. Vivant à une époque relativement calme, nous sourions un peu de la turbulence des héros romantiques. On a beau accuser la génération actuelle de « névrose », elle est bien calme, comparée à la jeunesse de 1830. Pour comprendre ce théâtre, nous sommes obligés de faire un effort d'adaptation : le drame semble, en cinquante ans, avoir autant vieilli que la tragédie classique en deux siècles et demi.

Cette tragédie a été conservée surtout par la pureté de sa forme. C'est aussi ce qui préservera de l'oubli les quelques drames que nous avons signalés. Celui des trois romantiques qui a le plus perdu, est celui qui a le moins surveillé son style. Les drames écrits en beaux vers dureront aussi longtemps que l'on sera sensible à l'harmonie de l'hexamètre.

Ce qui surtout assurera longtemps encore des spectateurs et des lecteurs aux romantiques de 1830, c'est la forme nouvelle qu'ils ont su donner à l'ancien, à

1. Dumas tomba vite, au point de vue de l'art pur, élevé, sitôt qu'il ne fut plus soutenu par la fièvre romantique. Il a mérité que M. G. Brander écrivit sur lui ce jugement, presque définitif : « Il ne fut artiste que dans sa première jeunesse; dans la période romantique, il écrivit en romantique; dans celle de l'industrie, il écrivit en industriel... » (*L'Ecole Romantique en France* p. 393.)

l'éternel duo d'amour. Nous sommes déjà blasés sur le côté sombre de leurs drames, sur leur lugubre cinquième acte, sur les coups de théâtre trop connus maintenant. Mais les beaux vers de Dona Sol :

Viens voir la belle nuit, mon duc, rien qu'un moment, etc. ¹,

retentiront longtemps encore comme une vibration parfaite, inconnue à la tragédie.

Que reste-t-il donc, en somme, de tout cet effort? Un affranchissement incontestable pour quelques entraves de détail, pour quelques conventions étroites ou naïves. Le fond même du drame est presque aussi conventionnel que celui de la tragédie. Une seule chose a manqué à cet art nouveau : la délicatesse, la recherche du fini. La tragédie classique gagne à être examinée de près, tandis qu'une étude approfondie (si le mot ne paraît pas trop ambitieux) du drame romantique force le lecteur critique à se dire :

Restons loin des objets dont la vue est charmée,
L'arc-en-ciel est vapeur ; le nuage est fumée ².

1. *Drame*, t. II, p. 142.

2. V. *Hugo*, *Poésie*, t. II, p. 354.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	VII
-------------------	-----

PREMIÈRE PARTIE

De la convention dans la tragédie.

CHAPITRE I ^{er} . — Les théories.....	1
— II. — Du vers. — Du dialogue. — Du monologue. — De la narration.....	5
— III. — Des unités.....	16
— IV. — Des caractères.....	28
— V. — De la fidélité historique.....	41
— VI. — De l'intérêt de la tragédie pour les spectateurs au xviii ^e siècle.....	52

DEUXIÈME PARTIE

De la convention dans le drame romantique

CHAPITRE I ^{er} . — Le romantisme de 1802 et le romantisme de 1830.....	63
— II. — Les théoriciens du romantisme : Schlegel, Mme de Staël, Manzoni, Stendhal. — Articles de revues et de journaux. — A. de Vigny. — La préface de Cromwell.....	67
— III. — Hernani. — Le vers. — La prose. — Dialogue. — Monologue. — Récits.....	93
— IV. — Unité de temps. — Unité de lieu. — Décors.....	123
— V. — Unité d'action. — Intrigue. — Le romanesque.....	132
— VI. — Unité d'intérêt. — Du grotesque dans les situations.....	151
SOURIAU.....	20

CHAPITRE VII. — Des caractères.....	164
I. — Multiplicité des rôles. — Le peuple. — L'action. — Le déterminisme de la passion. — Monotonie des caractères. — L'auteur apparaît trop dans ses personnages. — Le lyrisme dans le drame. — La vérité psychologique sacrifiée à l'effet. — Le pessimisme.....	164
II. — Le scepticisme chez les personnages. — Le corps. — Complexité des caractères. — Le grotesque. — Caractères de femmes.....	191
— VIII. — De l'histoire. — Exactitude absolue des détails matériels. — Mœurs. — Événements. — Institutions.....	229
— IX. — La politique. — La moralité. — Scepticisme des romantiques. — Libéralisme. — Théâtre démocratique. — Thèses socialistes. — Thèses morales. — Erreur sur le public.....	252
— X. — Influence du romantisme sur le théâtre. — C. Delavigne. — Soumet. — Ponsard.....	274
— XI. — Le romantisme devant la critique.....	288
— XII. — Le romantisme devant le public.....	295
CONCLUSION.....	300

MAY 2 1922

lib.

libr.



UNIVERSITY OF MICHIGAN



3 9015 03021 8120

